STVDI CRITICI
DI
EMILIO CECCHI
N-11
GIOVANNI PVCCINI E FIGLI
EDITORI - ANCONA - 1912

STUDI CRITICI

DI

EMILIO CECCHI

Giovanni Puccini e Figli - Editori
Ancona
1912

a L. C. P.

Sono raccolti in questo volume alcuni scritti critici pubblicati sparsamente negli anni 1909, 1910 e 1911.

IL CICLOPE

Ha fatto bene Ettore Romagnoli a popolare la prefazione al libro della sua recente traduzione del *Ciclope* di Euripide, di riproduzioni di pitture vascolari, dove i piccoli satiri pullulano e saltellano, occupati nelle loro disoccupazioni allegre e licenziose.

Hanno essi qualcosa di barbarico e di orientale nelle loro fisionomie barbute; sembran vecchietti e insieme bambini, a veder come si arrampicano, agili e cautelosi, a vendemmiare su per un pergolato di uva, e ballonzolano dentro la tramoggia dalla quale cola il mosto, e si rizzano, sebbene con una maledetta paura di cascare, su certi trespolucci, per metter le mani sulle pigne più alte, inarcando la «ombrifera corda equina» con eleganza da piccoli puledri scavezzacolli. Le barbe, folte e larghe sulle guance, rilevano la schiacciatezza del naso, e fanno apparir più sfuggente la fronte animalesca. Fra essi è, qualche volta, Diòniso, coronato di foglie di edera, con la nebride maculata sulla spalla, giù lungo la veste a fitte pieghe e nella mano una coppa; reclinati i grandi occhi tristi e vaghi di Cristo bizantino. Un tralcio di vite, segnato in alto lieve lieve, evoca, spesso, in queste pitture, tutto un paesaggio rurale.

Si forma inconsapevolmente nello spirito di colui che segue sui fogli le loro mosse, fermate nei tratti di

un'arte elegantissima, una sorta di felice ambiente ideale, nel quale i personaggi della meravigliosa farsa di Euripide si presentano con grazia esatta e con vivacità ben più immediata che se la suggestione preparatoria fosse dovuta a una disquisizione erudita.

E, veramente, a parte le questioni cronologiche, filologiche e vai dicendo, cui il *Ciclope*, solo esempio di dramma satiresco arrivatoci quasi intatto, può dar luogo nella curiosità di lettori specialisti, non molti nè complicati sono gli elementi dei quali la sua intelligenza ha bisogno, per chi si accosti, non preparato da studî speciali, a goderne la schietta poesia. Il dramma satiresco, come è noto, nella giornata delle rappresentazioni teatrali elleniche, seguiva la trilogia eschilea o le tre tragedie dei successori di Eschilo, concludendo di una larga onda di riso la vicenda combattuta fra gli eroi e i loro destini. Era agli Elleni come un ritempramento giocondo, prima di rituffarsi nell'esistenza di tutti i giorni: un ridiscendere a passi di danza festosa giù verso le piazze frequentate e i mercati, gli angiporti chiassosi e gli scali affollati, dopo essere saliti sui fastigi sublimi delle architetture tragiche. E il motivo lirico più intenso che vibrava nel dramma satiresco era per avventura quello che appena appena serviva a riempire i momenti di pausa nel fitto contrappunto delle masse corali e delle sticomitie della tragedia: il motivo idilliaco, campestre, nel quale la tragedia, tratto tratto, si soffermava e si riposava come a ripigliar forza, per proseguire nel suo lamentevole cammino. Tenue motivo, ma che non doveva forse mancarvi mai, se dall'assidua presenza dei satiri come coro provenne che il carattere del dramma rimase vicino a quello delle improvvisazioni dei corifei nei primi cori bacchici delle feste rurali di Diòniso, che avevano ad essere di necessità di ispirazione agreste, come ci confermano un leggiadro frammento di Pratina che il Romagnoli

traduce nella prefazione, e le numerose figurazioni vascolari cui abbiamo fatto cenno, alcune delle quali illustrano rappresentazioni satiresche: per dir soltanto in ultimo di questo *Ciclope* euripideo dove, svolgendosi in linea diritta dal prologo recitato dal vecchio Sileno, il dramma si solleva con ispirazione campestre nel meraviglioso coro dei satirelli e fiorisce a più punti con la grazia idillica che Euripide più degli altri tragici possedeva. Tornano in mente tanti luoghi di questo gran poeta, nei quali, con ben maggiore copia di dettagli realistici dei suoi contemporanei e predecessori, egli si fermò a descrivere scene campestri, di animali, boscherecce, di una vita semplice e sana, riposandosi nella quale il nodo della sua complicatezza si discioglieva, e il canto gli svoltava dalla via delle considerazioni e dei dibattiti, e l'aridità riflessiva veniva obliata, come in quel felice coro dell'*Alcesti*, dove i vecchi Ferei ricordano quando, al tempo che Apollo era servo di Admeto, per le colline oblique, al suono dei concenti divini, le linci vaie, i cerbiatti di pelo macchiato, e i rossi leoncelli danzavan con passo leggiero: e il coro delle lavandaie nell'*Ippolito stefanoforo* e il coro alcionio nella *Ifigenia in Tauride*, e il meraviglioso prologo dell'*Elettra*, e la monodia di Elettra immaginata contadina, da Euripide, con un vero tratto di genio, infine tutto lo svolgimento del ritorno e della vendetta di Oreste, nel medesimo dramma, dove la strage dell'assassino di Agammennone, da regale, come è in Eschilo ed in Sofocle, è diventata rurale, messa sullo scenario stupendo ed impreveduto di un sacrificio alle ninfe, presso le stalle dei bovi candidi, negli orti di Egisto ben irrigati.

Artista ironico, forse, anzi, il primo vero artista ironico della classicità, portato a criticare il mondo ricevuto in eredità dalla tradizione, — ma a criticarlo, s'intende bene, non giudicandolo dialetticamente, chè, allora, la sua poesia si sarebbe disfatta in un sistema

filosofico, sibbene col rappresentarlo, piegando delicatamente i soggetti mitici, in modo che lasciassero trasparire la sua sfiducia nel loro significato e fossero più o meno cautamente penetrati dello spirito della sua interpretazione eterodossa, — veniva naturale ad Euripide di riposarsi, a quando a quando, gioioso, nel coro o nei discorsi di argomento campestre, come un cittadino che, seccato dei pettegolezzi urbani, esce quando può, dalle mura, e sente l'erba fresca sotto il passo divenuto lieve, e vede l'acqua scorrere allegra fra i rami reclinati e ode cantar gli uccelli per l'aria. Per questo, i suoi pezzi lirici sono esclusi quasi sempre da quella funzione di commentatori dell'azione dialogata che il coro ha in Eschilo, in Sofocle e in Aristofane stesso, e fanno spesso l'effetto di un fuori di opera, rispetto l'equilibrio dei drammi, ma sono pur tanto belli e tanto sentiti. Per questo, egli amò troppo quei racconti degli araldi, vivaci di colore epico, ricchi di particolari oggettivi, che fecero sempre, e giustamente, l'ammirazione dei filologi, degli umanisti, e di tutti coloro che, per modestia di anima, per una tale risposta delicatezza di sentimento, eran toccati, più volentieri che dagli impeti lirici di grande ala, dai motivi idillici freschi e dilettosi. E per questo, il *Ciclope* nel quale, — tra le grasse buffonerie del Sileno, la voracità bestiale del gigante, le paure ridicole e le velleità petulche dei satiretti e la eleganza scaltra del parlar di Ulisse, — la ispirazione agreste ha tanta efficacia, è un miracolo di bellezza.

Tutto a modo di un moderno, Euripide si rifugia nella natura, e, senza osare di sentirla panicamente, tanto da illudersi e sfogarvi dentro il suo travaglio interiore, se ne fa un diversivo, uno svago, una umile catarsi quotidiana, se ne fa una gioia di contemplazione pacata: gioia che pur tremola un poco, nel fondo, di una vena sottile di turbata ed inconfessata commozione.

Ma non vien quasi in mente di esporre la trama del *Ciclope*, tanto essa è ovvia, o, addirittura, inesistente.

Come in quelli intermezzi di Molière che rappresentano, su scenarii di parchi e viali di giardini principeschi, baruffe chiassose fra staffieri, valletti, cacciatori e colombine, e sembran fatti di nulla, scritti con l'acqua, in un sol getto, in qualcuno di quei momenti di spensierata giocondità nei quali gli uomini qualunque si innamorano e i poeti scrivono capolavori, l'avvenimento che vi si svolge è un trastullo, e i personaggi sono i più umili e rudimentali, se si esclude Ulisse, il quale sembra durar fatica a mantenere nel dialogo la sua serietà di eroe. La parlantina di Ulisse, come un filo che lega una collana di perle scaramazze, regge il brio che vorrebbe scappar da ogni parte, delle creature dalla coda di cavallo e dalle chiome listate.

Il vecchio Sileno, sur una balza montana, in prossimità della caverna ciclopica, quando il dramma principia, si lagna, solo solo, dei molti guai passati per amore di Bacco. L'ultimo guaio è stato anche il più grosso. Quando i pirati tirreni ebbero rapito il dio sulla nave che fiorì di vite sulle alberature e sugli scalmi, il buon Sileno fedele si imbarcò con i figliuoli a ricercarlo. Ma un naufragio, presso il Malèa, li buttò sulla riva dei Ciclopi. Uno dei Ciclopi, Polifemo, se li prese, ed ora stanno nella sua grotta come schiavi.

> *I figli miei, che son ragazzi, guidano*
> *le bestie giovinette in vetta ai colli,*
> *e io sto in casa, a riempir le secchie*
> *e spazzare le stalle.....*

Proprio a questo punto appaiono i satirelli. Il movimento dell'aria di danza sulla quale trottano, invadendo l'orchestra, quasi figurando di scendere da un poggio e tornare a casa adducendo, colle verghe e coi tiri delle pietre, i montoni restii e le pecore sbandate,

riaffittisce verso la fine della *parodo*, e per entro i suoi numeri sembra veramente passare uno scalpiccio minuto di gregge, uno sfrascare, un belato tenero di lattonzoli. Chi ha letture di dramma greco, nel testo, e sa per quali combinazioni di masse verbali, l'impeto variamente modulato dei cori si intermette alla regolarità delle tirate e delle sticomitie, penserà, a rileggere questo coro, che non vi è, forse, esempio moderno di arte siffattamente gioconda se non nei capolavori arcaici del sinfonismo classico tedesco. Dopo la *parodo*, un silenzio e un moto di sorpresa nei personaggi. Sileno ha visto approdare una nave greca.

I rematori e il loro capo muovono
verso quest'antro e portano sul capo
brocche per l'acqua ed altri vasi vuoti.....

E arriva Ulisse, in veste da navigatore, cercando acqua e provvigioni. Dialogo fra Sileno e Ulisse. Chi siete? Donde venite? Che cosa cercate? Le formule consacrate da Omero e dai tragici, in bocca agli abitatori di una terra, all'arrivo di stranieri: « Non sareste voi mica, per caso, di quei pirati che fanno male ai poveri viaggiatori?.. etc. etc. », tornano, tradotte comicamente, nel dialogo fra Ulisse e il babbo dei satirelli.

SILENO.

Salve! Chi sei? Di qual paese? Parla.

ULISSE.

Il re dei Cefalleni Ulisse d'Itaca!

SILENO.

La progenie di Sisifo? Quel bindolo?

ULISSE.

Io son quel desso e tu non oltraggiarmi!

SILENO.

E di dove giungesti alla Sicilia?

ULISSE.

Da Troia riedo e dall' iliache gesta.

SILENO.

E non sapevi andar diritto a casa?

Si combina finalmente un acquisto di cacio e di capretti, per prezzo di un otre di vino che Ulisse cede a Sileno.

CORIFEO.

Ulisse, dì, si fanno quattro chiacchiere?

ULISSE.

Vi rivolgete amici ad un amico.

Ma, sul più bello, mentre i faunetti che hanno sentito rammentare l'impresa di Troia, esercitan la lingua maligna a tagliare i panni addosso a Elena, sopraggiunge, cantando con voce stonata, il Ciclope. Ulisse non vuol macchiarsi di viltà nascondendosi o fuggendo, e preferisce aspettare gli eventi. Del resto, il Ciclope, sulle prime, pare un buon diavolaccio. Il suo cuore è tutto per gli agnelli.

Come mi stanno gli agnelletti nati
di fresco? Sono alla mammella? Corrono
sotto i fianchi alle madri? Sono pieni
di cacio fresco i corbelli di giunco?
Non rispondete? Dite via! Qualcuno
dovrà toccarne e lagrimare...

E, da qui innanzi, meno che nella fuga di Ulisse dopo la strage, l'azione coincide, quasi perfettamente, con il racconto omerico. Il Ciclope mangia alcuni compagni di Ulisse, finchè Ulisse riesce a dargli a bere il vino, l' addormenta, e l' accieca poi, con un ramo acceso di oleastro. La comicità procede principalmente dalla caricatura del personaggio del Ciclope, e dall'intervento del coro dei satirelli nell' azione. Ulisse ha promesso

di ricondurli a vivere liberi con Bacco, se l'aiuteranno nella pericolosa faccenda. E i satirelli fanno di gran propositi marziali, a modo di Pulcinella e di Arlecchino nelle nostre commedie, quando le bastonate sono ancora declinate al tempo futuro. Solo che, quando si tratta di entrare nella grotta buia e far lume davvero ad Ulisse che sfruconerà l'enorme occhio del gigante, si sentono i piedi informicoliti, son presi dalle traveggole, e non ne voglion più sapere. Ulisse li maledice mille volte, ma poi, siccome non è il caso di perder tempo, fa da sè. Ed è generoso. Non ritira la promessa di portarli via seco. Sembra di vederlo ridere, sotto il nasale della aulopide, mentre, all' ultima scena del dramma, si avvia verso la nave ricurva, con intorno il branco pazzarellone.

Non bisogna cercare, in quest'opera deliziosa, significati profondi, non bisogna disturbarla con preoccupazioni intellettuali, nè ambire di scoprirvi dentro qualche grave intuizione della vita e degli uomini, a quella guisa che dalla ilarità di Aristofane non emana minor copia di significati ideali che dalla sublimità di Eschilo e dalla tranquilla maestà sofoclea. Non è quì che Euripide corregge i miti ricorrenti nella poesia tragica del suo tempo, ma nelle *Ifigenie*, nella *Medea*, in *Elettra*... Quì, egli fa semplicemente il chiasso; si diverte. La tirata dei satirelli lascivi su Elena, la professione gargantuesca di Polifemo, son mere pagliacciate, non hanno una intenzione teoretica, non hanno che vedere con la multiforme loicità euripidea.

Ma la poesia di questo *Ciclope*, oltre quell' afflato idillico e pastorale pel cui incanto si colorano, attraverso la trama rada delle parole, paesaggi campestri luminosi, si sente bene, quando si suppone, prima di tanta festosa e licenziosa spigliatezza, la solennità

ieratica del coro tragico, quando si gode delle sane buffonerie con un animo che ancora un poco vibra di una eco della desolata monodia di un' Antigone o di un' Elettra.

Sembra, allora, che, con la sua giocondità brutale, quest' opera stia a costituire, nella nostra idea della finzione tragica degli Elleni, il cerchio perfetto della vita, stia a completarvi gli aspetti dell'esistenza, che è pianto disperato ma è anche riso grande, stia ad affermare, dopo la colpa, il dolore e la rinunzia tragica, la ricchezza della vita, nella sua realtà carnale, inconsapevole: la vita che si trasformerà per mille modi, si affinerà, si sublimerà a traverso la pena, diventerà, da rozza natura, anima, spirito, coscienza, ma, per ora, intanto, gode di esser quello che è, e si distende al sole, giocondamente. Dopo che lo Spirito, ha conquistato nella catarsi il suo equilibrio senza più illusione, proclama la Natura inculta, che, appena velata di aspetti umani, ricompare appunto nei Satiri e nei Sileni. E la proclama come un ringiovanimento in una felice ingenuità primitiva, come un rasserenamento in una impudicizia luminosa; e non vuole affermare altro se non che le riserve son piene e turgide le cisterne alle quali, per reintegrarsi ad affrontare nuovo dolore e conquistare nuova coscienza dal dolore, la vita troverà da attingere materia vergine, inesauribilmente.

Per tutto ciò, quando rileggo il *Ciclope* e provo ad immaginarmelo quale conclusione ridanciana di una giornata tragica, nel teatro di Diònisio, mi torna in mente il delizioso finale del *Convito* di Senofonte. Gli ospiti si sono trattenuti in conversari filosofici, per tutta la serata, ma, dopo la filosofia, il padrone di casa offre loro un piccolo divertimento: la rappresentazione degli amori di Arianna e Bacco, fatta da due mimi, un giovinetto e una fanciulla fiorenti. E gli invitati si

divertono un mondo, a vedere. A notte alta, poi, chi a piedi e chi a cavallo, tornano verso casa. « Chi aveva moglie si spicciava, e chi non l'aveva ancora si proponeva di pigliarla quanto prima », dice bonariamente Senofonte, a mo' di conclusione, come a voler significare, in quel desiderio di calda intimità coniugale, un cresciuto giocondo impulso di vita, dopo i ragionari alti e politi, dopo il nitido spettacolo dell'arte.

Presso a poco, doveva essere tale l'effetto delle fantasie pazze di allegrezza, come questo *Ciclope*, quando i greci stavano per riedere, con una capacità spirituale cresciuta dall'ammaestramento di qualche gigantesco dolore, verso la semplicità della loro vita quotidiana.

PINDARO

Ettore Romagnoli è traduttore di genio, filologo e professore facondo, poeta elegante, uomo di combattimento.

Ma escludiamo subito le sue attitudini di artista creatore e di uomo pratico, per esaminare una comune facoltà che si sottintende sotto le prime tre forme della sua attività traduttrice, filologica, professorale, e voglio dir precisamente la sua facoltà metodologica, critica, la quale produsse già un saggio sulla Commedia attica, e torna a cimentarsi in una interpretazione pindarica che, letta in varie città d'Italia, sollevò interessamento generale e, quel che più importa, le discussioni di un uomo come Girolamo Vitelli.

Il Romagnoli, ch'è nutrito di poesie antiche e moderne, ha sentito quella ch'è la tendenza più schietta dello spirito italiano contemporaneo, di rendersi, cioè, vero conto dei grandi fatti di coltura: dicon gli scettici, perchè ci troviamo sopra un declivio di stanchezza, e la stanchezza si illude di produrre commentando e interpretando: dicono i fiduciosi, perchè intendiamo prepararci, con forze più complete, a un maggiore avvenire. Comunque sia, questo è certo: che rispetto all'antichità greca e romana, la larga e possente tradizione umanistica che in Inghilterra, in Francia e in Germania ha raccolto nel suo grembo le opere dei Croiset, di Enrico Weil, di Ottofredo Müller, di Ulrico von Wilamowitz, etc. finora da noi ha impigrito. I nostri filologi mostraron finora di voler più badare alla lettera che allo spirito. Fecero gravitare il perno del loro lavoro più verso la

paleografia che verso la esegesi. Ettore Romagnoli ha sentito tutto questo, e si è proposto di aprire i vetri, far entrare aria nuova, o, semplicemente, per uscir di queste immagini abusate, passare dalla filologia alla critica. E, innamorato della Grecia, ha scelto il genio più ardente e più particolarmente greco di quella letteratura che sembra indiana alle fonti e francese del secolo ventesimo alla foce. Ha scelto Pindaro.

Messi sull'avviso dal significato che la sua ricerca può assumere e dal valore dell'uomo, leggiamo dunque attentamente questo saggio pindarico che potrebbe segnare in Italia l'inizio di un deciso orientamento verso l'antica poesia di Grecia e di Roma, della tradizione critica per altra parte rinnovata.

Ma, subito dalle prime pagine, nelle quali il Romagnoli ha occasione di esporre certe sue generali viste estetiche, ci accorgiamo che egli non può non trovarsi radicalmente fuori di questa tradizione. Leggiamo, a caso: " La parola, pur se abbia origine emotiva, rimane a lungo, nei suoi primordii, una convenzione sonora, uno strumento di mera utilità; ai suoi primi tentativi manca affatto il carattere d'arte che si accompagna alle prime linee grafite dall'uomo preistorico sulle pareti della caverna, alle prime melodie tentate dal pastore in un giunco reciso ". Eccoci ritornati ad una concezione gerarchica delle arti, secondo che la loro genesi è supposta effettuarsi diversamente ingombra di moventi utilitarii! Breve indizio, ma bastante a caratterizzare tutta una fisionomia intellettuale e ad autorizzarci a dire, fin d'ora, che se Ettore Romagnoli ci resulterà, a esame finito, un forte critico, sarà sempre un critico solitario, una *rara avis*, un'araba fenice che vola per virtù miracolosa, con un'ala infranta, un padre Zappata alla rovescia: che ruzzola bene e predica male.

Tutto può darsi. Sainte-Beuve e Ippolito Taine riuscirono critici di primo ordine, malgrado fossero, quando sdrucciolarono nella teoria, pensatori non quadrati. Ettore Romagnoli che non può non aver sentito coordinarsi intorno a sè, negli ultimi anni, un nuovo mondo ideologico, ma, evidentemente, non ha creduto suo dovere studiarlo, forse perchè la sua ossatura mentale s'era già formata, sur un tipo di coltura diversa, potrebbe appartenere alla loro categoria.

Non insisteremo, allora, sulla maggiore o minor coerenza delle parti dottrinarie del suo scritto. Ma cercheremo, quanto più ci riuscirà, la coerenza e la profondità della sensibilità, che è, essa stessa, una scienza, ma allo stato incandescente, di ebullizione. Ci contenteremo di saggiar la perspicacia del suo intuito, che, malsicuro, ove pretenda spaziare per i cieli dell'astrazione, può valere, e molto, quando aderisca cautamente al fatto particolare che l'ha stimolato.

Ma dobbiamo presto accorgerci che l'osservazione del Romagnoli non ama mai calmamente oggettivarsi, in modo da farsi tutta lucida e precisa. Toccata un istante la realtà, circoscritto un piccolo vero, il critico riprecipita nella sua prosa tutta scosse, or tentando il cristallino dell'entusiasmo, ora svolazzando sulla mareotide del luogo comune. E' colpito dall'evidenza della poesia pindarica? Ecco che gli salgono alla bocca affermazioni tollerabili in un discorso da caffè, ma spostate in una analisi culta. Perchè, in fondo, Pindaro gli pare poeta di tale potenza da trascendere la stessa poesia. Il che, espresso così, sarebbe un *truismo*, giacchè Pindaro, in quanto poeta compiuto, supera la poesia come *mezzo*, e vive nella poesia assoluta, e, cioè, nell'assoluta realtà, che è, a un tempo, musica, pittura, poesia, e quel che si vuole. Ma il Romagnoli è più esplicito.

Pindaro, gli pare uno spirito artistico rimasto sacrificato, perchè ai suoi giorni “ non trovò perfetto lo strumento che forse gli sarebbe servito meglio ad esplicare il gigantesco inquieto mondo di fantasmi che gli tumultava in seno „. Il quale strumento, da quanto può intendersi, avrebbe potuto essere un connubio di varie arti, intese ad una espressione concorde, immensa, trionfale: una specie di dramma vagneriano.

Non sorridiamo e non concludiamo che, per Ettore Romagnoli, Pindaro si riduce ad un musicista che non trovò la sua via. E così, non perdiamo tempo a discutere se giovava viziare questa interpretazione pindarica della banale ipotesi dello “ strumento imperfetto „, rammentando che, accanto a Pindaro, già vigoreggiava la tragedia eschilea, nella quale proprio Wagner amò rintracciar le radici dell'albero genealogico della propria arte, mentre, d'altra parte, la rappresentazione corale dorica si avvantaggiava a un tempo della poesia, della musica e della danza.

Non poteva bastargli. In molti particolari, Pindaro si avvicina “ più ai procedimenti delle arti del disegno che a quelli della parola „, constata il Romagnoli, e illustra non so quali rapporti fra certa aggettivazione pindarica e l'impressionismo di Whistler. “ Mentre egli era giovinetto, si compiè in tutta l'Ellade un prodigio per cui sembrò rivivesse il mito dedaleo „; “ egli vide svolgersi sotto i suoi occhi acutissimi il prodigio della rinnovazione statuaria della Grecia „; insiste ancora, e si compiace immaginosamente di ricongiungere le concezioni pindariche alle contemporanee o di poco priori figurazioni plastiche. Il tono ci dice già dove dovremo arrivare. Ci voleva, oltre la musica e la pittura, la scultura. E, infatti, il Romagnoli sorprende assiduamente nella fantasia pindarica una aspirazione alla forma scultoria, non intendendo con ciò una completezza poetica tutta compatta, senza vaporosità nè indecisioni, che

sarebbe ovvio, ma veramente la configurazione del gruppo e della statua, il che è, per lo meno, oscuro.

E l'oscurità trascina, a giustificarsi, l'arbitrio. Vien citato dal Romagnoli l'esordio della quinta nemea: " Non sono statuario — dice Pindaro con un lieve sdegno che forse è un segreto rimpianto „. Sdegno? Rimpianto? Lasciamo un momento il critico, e rileggiamoci il luogo del poeta. " Non sono uno statuario — scusi il Romagnoli la mia povera traduzione — non sono uno statuario, da dover fabbricare statue immobili, restanti sul loro piedistallo; ma sopra ogni nave oneraria ed ogni cymba, o dolce canto, parti da Egina, annunziando che Pithea dalla vasta forza, figlio di Lampon, vinse la corona del pancrazio ai giuochi nemei... „. Come va che il Romagnoli, che è professore, si è creduto esonerato da seguitare a tradurre? Qui, anzi che rimpianto, deve leggersi affermazione orgogliosa dell'alata potenza della poesia, che non alza simulacri immobili sopra un piedistallo ma immedesima le sue creazioni all'espressione più ingenita della coscienza umana, il linguaggio, e trascorre libera e perfetta dovunque sono uomini loquenti. Indizio esiguo, anche questo, ma caratteristico se altro mai. Una affermazione che soltanto un certo entusiasmo lirico autorizza e nella quale potrebbe tutt'al più vedersi una tesi, vera o falsa da dimostrare, è assunta, soltanto in virtù di questo entusiasmo, a valore probatorio. Ciò somiglia a quelli artifici di eloquenza volgare, pei quali, sotto una volata di entusiasmo, sotto il drappeggiamento di una frase decorativa, si cerca far passar un argomento capzioso, da metter fuori insolentemente quando gli animi saranno tutti irretiti nell'ambage, alla perorazione. O anche somiglia ai trapassi imaginosi, alle motivazioni fantastiche sostenute da un imperterrito " poichè „, o " in verità „, o " veramente „, o " imperciocchè „, di certe esegesi dannunziane.

Avulsa da esse, ben s'intende, certa loro poesia.

Ma l'insoddisfazione di Pindaro del proprio strumento d'arte pare, a un certo punto, anche al Romagnoli schiarimento troppo frammentario e insufficiente. Potrebbe significare che Pindaro si sentiva malsicuro nella sua ispirazione, si sentiva, in altre parole, un cattivo artista; non può, in nessun modo, illuminarci intorno a ciò che è la sua poesia. D'altronde, se un artista si accorge che la propria arte non lo serve a dovere, può sceglier fra due sole vie: o restare un malvagio artista o diventare un buon droghiere e Pindaro, invece, non scelse nè l'una nè l'altra, e restò quel che era: un prodigioso poeta. E' evidente che bisogna cercar più a fondo a volere intender la sua arte. Problema formidabile, se si pensa alla distanza dei tempi, al divario delle due civiltà, alla relativa scarsità di ciò che rimane dell'opera pindarica, infine, alla qualità tutta particolare dell'arte del tebano, che uomini non certo avventati o superficiali — fra essi Alessandro Manzoni — confessarono candidamente di non arrivare a capire.

Ma le tendenze romantiche della critica del Romagnoli — dico romantiche per dire entusiastiche, orgiastiche, fumose — lo hanno grandemente semplificato.

Come già fecero confondere al Romagnoli l'audacia che proviene dalla sicurezza nella propria forza, con la esasperazione di un mezzo verso un fine al quale è inadeguato, ora lo inducono, il che è conseguente ma più grave, ad una interpretazione nostalgica di tutta la poesia pindarica, che nostalgica, o mi inganno grandemente, non è. Il passato eroico è lontano in una nube d'oro, e il presente che si svolge intorno al poeta troppo è diverso da quella solenne grandezza. Di qui uno squilibrio, in uno spirito della specie di Pindaro il quale " ha la nostalgia del passato, dove è solo il bello, dove è solo il vero ". Ma il bello e il vero, non contemplati nella lucida realtà nella quale si oggettivarono, sibbene da pupilla incerta che sa di non scorger che rievocazioni

e fantasmi, assumono uno splendore parossistico, tremolano di un tremore frenetico, somigliano ad allucinazioni mistiche. E mistica, infatti, quale un' implorazione od un fantastico nirvana è, per il Romagnoli, la poesia di Pindaro: " Un fuggir dalla vita, un rifugiarsi nel mito e del mito scegliere le parti più sovrumane. Gli eroi di Omero sono più vicini a noi, più contaminati dalla fralezza umana. In Pindaro, di essi e delle loro gesta, sopravvive la purissima essenza. Fra essi vive il poeta, fra azioni e pensieri, fra virtù e vizî, fra volontà e sogni titanici, in un balenio continuo di prodigi, una fusione di uomini e di numi, un transito continuo di spiriti fra la terra e il cielo „.

Ora se veramente l' arte di Pindaro esprimesse quella nostalgia che il Romagnoli dice, la meravigliosa linea poetica che dalla limpidità giovanile di Omero varca, per la impetuosità dei lirici, al mondo dei tragici, dove si elabora la seconda volta per la civiltà occidentale una completa coscienza etica che si verserà tosto nelle forme regolari e metodiche della filosofia, questa linea così pura e improntata a tale un' eterna necessità che tutte le civiltà poetiche successive sembrarono, nei loro modi, ripeterla, non si intenderebbe più, anzi non esisterebbe più, perchè si sarebbe ripiegata verso la sua radice, appena giunta all' inizio del suo sviluppo, e Apollonio Rodio e Callimaco precorrerebbero Eschilo e la Commedia. Avremmo una inverosimile genesi dal complesso al semplice, dal viziato all'ingenuo, dal riflesso allo spontaneo: una vita mostruosa, nella quale le sazietà e le nostalgie anticiperebbero le conquiste e le affermazioni. Pindaro non può consistere di quelle malinconie! A torto si è presunto di intenderlo leggendone l' opera con lo spirito col quale possono leggersi le delicate perpetrazioni di John Keats davanti un' urna greca, o, meglio, certe fantasie pagane di Stefano Mallarmè. Ma la poesia dei greci ripugna a inoculazioni di mal francese.

Non è possibile, nei limiti di un breve scritto, connettere, pezzo per pezzo, quella larga base storica sulla quale l'interpretazione di Pindaro che ci sembra vera potrebbe quadratamente riposare. Bisognerà semplicemente contentarsi di rilevare qualche altro espediente cui il Romagnoli ha dovuto ricorrere perchè la sua concezione avesse, almeno, una apparenza di solidità. E, per primo, quella sua presunzione che Pindaro si disinteressi degli agoni, e che per lui essi non sieno che un puro e semplice pretesto, la cui ricorrente uniformità, a dire il vero, egli accettava soltanto per il piacere dell'annesso guadagno. Ma non si tratta di trovare in Pindaro un celebratore dell'energia fisica, di specie nietzschiana, sibbene, un celebratore dell'energia fisica quale la Grecia del suo tempo voleva sentir celebrata. Sta il fatto ineliminabile che Pindaro cantò assiduamente gli agoni, e cantandoli creò capolavori che non son capolavori di ironia. Se la parte storica che, nella celebrazione, egli doveva fare all'eroe, alle sue gesta, alla famiglia dell'eroe, è, per natura, schematica e positiva, ciò non disturba il suo entusiasmo per il fatto eroico, per la grande azione umana, a quel modo che la dedica incisa in umili monotoni caratteri sul frontone di un tempio, non ne disturba la maestà architettonica. È la nostra troppo inquieta modernità che trova monotona quella monotonia. Ma i riti religiosi, solitamente, paion monotoni agli spiriti fatui. È una spasmodica morale che trova banali le massime ricorrenti negli epinicii pindarici. Non aver voluto leggerle con coscienza storica adeguata, ha portato Ettore Romagnoli a parlarne con troppo sussiego, e a compassionare fuor di luogo il Wilamowitz che non sorride ma si sofferma e studia amorosamente. D'altra parte, quando egli crede intravvedere un senso per lui tollerabile, ci troviamo davanti ad uno dei soliti arbitrii. « — Mortali! — esclama Pindaro — Che cosa siamo? Che cosa non siamo? L'uomo è il sogno di un'ombra ».

E il Romagnoli : « La sublimità e la nullità dell'uomo si rinchiudono così in perfetto cerchio di saggezza, ove si uniscono e bilanciano in equilibrio ellenico l'amaro spirito di perdizione che andava già maturando nella remota India, e ai nostri giorni apriva, nella lirica leopardiana, il fiore luminoso e fragrante che suade la morte, e l'ebbro entusiasmo di Diònisio che, attraverso gli alambicchi del Nietzsche stillava il filtro che suade la follìa. Pindaro, inconscio filosofo, tempera i due succhi e ci porge una coppa d'oro infusa di soave nepente ».

Qui, perdoni il lettore se mi inganno, l' imprecisione inverosimile della frase abbiglia meravigliosamente il pensiero abortito ; e abortito, lo sappiamo, per aver preteso di trapiantarsi fuori di quelle condizioni di serietà storica, di esattezza analitica, di docilità interpretativa, nelle quali soltanto avrebbe potuto vitalmente fiorire.

No, no. Non c'è bisogno di tanti filtri, nè di tante ebbrezze dionisiache, nè di tante ugge pseudoleopardiane perchè Pindaro sia Pindaro.

Proprio in quella positività che dispiace tanto al Romagnoli sta il fulcro della grandezza pindarica. Anzichè piagnucolare perchè i tempi degli eroi erano tramontati, Pindaro celebrò coloro che imitavano gli eroi. Alle rievocazioni mitiche che attraversano come processioni religiose gli atri sonori dei suoi peani, dette un significato umano, e fecondò il mito di realtà.

Non gli eroi d'Omero, qui son protagonisti i viventi eroi che vincevano a Olimpia e a Delfo. La coscienza greca che fino allora si era appagata del mito, come il bimbo si appaga della fiaba, controlla già, al tempo di Pindaro, il mito nell'esercizio eroico, Pindaro, cantore di epinicii, canta il mito per quel che la realtà ne può

contenere. Egli conosce che diverse sono le vie degli uomini e degli dei. Alza a questi doverosamente la sua preghiera, ma, subito dopo, quel che più gl' importa è di confermare negli uomini una nitida coscienza umana, illuminata circa i propri limiti e consapevole della propria fragilità. Questo sacerdozio di umanità lo fa eterno. Ma la scienza della necessità del dolore per l' imparamento, e della fatalità dell'errore, la calma consapevolezza che, per ogni bene, gli dei ci destinano due mali che i buoni pur sopportano giocondamente, la nozione del dovere di conformarci in tutto alla nostra condizione umana e non estollere pomposamente il desiderio fuori delle possibilità, costituiscono per Ettore Romagnoli una gnomica troppo volgare perchè valga la pena di occuparsene. Ma essa è volgare solo perchè è perenne, fondamentale, tutta umana, e distillando la saggezza dei poeti moderni più ricchi e profondi — intendo un Goethe, un Manzoni — non vi si trova nulla di più eccezionale e di più stupefacente. Essi non poterono che ripetere in nuove forme quelli spregevoli aforismi.

« Piccolo io sarò nelle cose piccole; grande nelle grandi; ed eserciterò sempre nell'animo la sorte che mi accompagna, coltivandola secondo il mio potere... ». Ciò pare al Romagnoli meschinità e cortigianeria? A me, ma certo m' inganno, pare sublimità. Non di quella sublimità isterica che traballa e si dibatte. Ma sublimità alzata su tutto il vero come un occhio solare, cui si svela il convolvolo dentro la siepe e la formidabile vetta del vulcano; sublimità pacata che sa sentir pulsare in sè la vita della formica umana, in un ritmo infinitamente esile, ma non discorde da quello che conduce l'ordine di tutte le cose.

Ha parlato, il Romagnoli, di transito di spiriti fra la terra e il cielo. In realtà, Pindaro insegna all' uomo quell'eterno transito che è la vita. Ma gli insegna non

scotendolo di delirî mistici, non snervandolo in retrospettive contemplazioni da decadenti. Gli insegna semplicemente a esser uomo.

* *

Quanto son venuto dicendo, s' intende bene, non presume minimamente di costituire una interpretazione pindarica. Intende soltanto di aiutare a vedere quanto lungi Ettore Romagnoli sia rimasto da darcene una. Ed ora, vorremo domandarci se, per avventura, resti qualcosa di questo lavoro ?

Si risponde, senz'ombra di ironia, che resta intatto tutto il valore pratico, di tendenza, di aspirazione, resta la intenzione. E non è poco.

Finora, in Italia, si ignorava che esistessero grandi poeti, all' infuori di Dante, del Metastasio e dell'Aleardi. Si comincia ormai ad accorgersi che ne esistono altri, e a volere studiarli, benchè non si sappiano ancora studiare.

" Cercai di restituire ai liberi cieli quest' aquila (Pindaro) impigliata fra i rovi dell' accademia e delle quisquilie grammaticali „. Ottimamente !

Ma sarà bene che gli studiosi i quali si accingono a realizzare le nuove conquiste che aspettano la nostra coltura, tengano a mente che non ci si riattaccherà degnamente e originalmente alla vetusta magnifica tradizione dei grandi filologi se non attraverso la rinnovata tradizione dei filosofi.

E che non si può illudersi di sostituire di pianta alla filologia e alla filosofia i fantasmi, e l'improvvisazione all'umanità tutta consapevole ed equilibrata.

NOTA POLEMICA [1]

Non si direbbe che il Prof. Fraccaroli fosse quel veterano di battaglie letterarie che tutti sanno, a veder come gli riesce di dimenticare gli elementari usi di cavalleria per i quali si suole non attaccar combattimento prima di aver posto il proprio avversario in condizioni pari alle proprie, e si combatte rispettando scrupolosamente l' integrità del suo pensiero, cercando anzi, con ogni sforzo, di mettere in equa luce quelle stesse opinioni che per altra parte si vogliono demolire.

Citando il mio articolo contro il « Pindaro » di Ettore Romagnoli così che il lettore volenteroso, potesse rendersi conto di ciò che veramente scrissi, non spostando il centro della mia critica, il Prof. Fraccaroli mi avrebbe evitato di replicare, e di dover dolermi intimamente di quasi sembrar presuntuoso, contrastando ad un uomo della sua fama e del suo valore. Tanto più che il suo sdegno di amicizia non riesce a nascondermi il suo segreto assentimento di critico. Egli è autore di un libro su Pindaro nel quale, accanto ad una traduzione alquanto infelice degli epinicii, son note e commenti da cui, ai miei giorni, appresi gran parte di quel che dissi nel mio articolo. So che, sostanzialmente, egli è meco. E son qui a domandarmi perchè egli non abbia voluto evitarmi di sembrargli ingrato, se non anche di ripigliare in mano la penna a proposito di un libro che non so stimare.

Ma, tralasciando quel ch' egli dice, ottimamente, intorno alla necessità di una integrazione reciproca della critica filologica e della critica filosofica, perchè su questo non c' è questione, e siamo tutti d' accordo....... da quando Giambattista Vico mise fuori la prima edizione della « Scienza Nuova », passiamo ormai ai punti del mio articolo incriminati.

Ho dunque negato la religiosità della poesia di Pindaro, secondo quello che il Prof. Fraccaroli fa intendere !

Curiosa ! M' ero illuso di porre come fulcro del mio articolo appunto una rivendicazione di questa religiosità, che il Professore

(1) Cfr. CRONACHE LETTERARIE, n. 22, 18 Settembre 1910, « Critica filologica e filosofica, a proposito di « Pindaro ». G. Fraccaroli.

Romagnoli mi pareva aver erroneamente sacrificato a non so quali frange impressionistiche e conterie decadenti!

Se non che, il Romagnoli stesso, colla oscura coscienza della insostenibilità della sua interpretazione pittorico - scultorio - melodrammatica dell'arte di Pindaro, a un certo punto, aveva cercato di metter le cose a posto e dimenticato che, fino allora, tenzonando con Ulrico Wilamowitz, s'era sforzato a negare all'arte di Pindaro ogni contenuto etico, con agilità che si può anche invidiargli, usciva a improvvisarle, a suo modo, un tal contenuto, in frasi che suonavan così: « La sublimità e la nullità dell' uomo si rinchiudono così (epodo quinto della ottava pitica, versi 95 - 96, Christ) in perfetto cerchio di saggezza, ove si uniscono e bilanciano in equilibrio ellenico l' amaro spirito di perdizione che andava già maturando nella remota India, e ai nostri giorni apriva, nella lirica leopardiana, il fiore luminoso e fragrante che suade la morte e l' ebbro entusiasmo di Diòniso che, attraverso gli alambicchi del Nietzche stillava il filtro che suade la follia. Pindaro, inconscio filosofo, tempera i due succhi e ci porge una coppa d' oro infusa di soave nepente ».

Tali frase mi sembraron « delire », e protestai. E dissi così che l'umanità di Pindaro non può consister di « delirii mistici » di tale sorta, sostenendo le mie ragioni con più colonne di argomenti e di fatti.

Prima di portare avanti una considerazione che sia capace di convincermi, agli occhi miei e di tutti, in errore, il Prof. Fraccaroli, mal servendosi di una mia frase, crede farmi passar per ladro, mentre son stato proprio io a dar l' allarme. Ciò qualifica il suo metodo, non il mio lavoro.

E va bene.

Non va però bene che, a un certo punto, con l' aria con la quale potrebbe domandarmi di ripetergli qualche preziosità erudita in lingua cinese o in dialetto indostano, egli mi chiegga se ricordo la seconda olimpica e i frammenti dei treni. S' intende diffidenza professorale! Senza aver scritto nessun libro su Pindaro, ho coscienza di poter affermare che non ho l' abitudine di scrivere su ciò di cui sento parlar per la prima volta. Ma non ci mancherebbe altro che si dovesse preventivamente autenticare la propria competenza a criticare un libro più o meno insignificante, con un volume di cinque o seicento pagine sull'argomento!

Ma la meditazione dei frammenti dei treni, della smagliante seconda olimpica, di tutto Pindaro, infine, fino alle briciole dei parteni più lievi, ricercate avidamente alla recente mensa dei Papiri di Oxyrhynchus, vale soltanto a persuadermi che il Prof. Fraccaroli, il quale non tanto la religione ma mi rinfaccia il misticismo pindarico, come non ha una chiara idea di ciò che sia misticismo e di ciò che sia religione, non ha una chiara idea di ciò che sia poesia. Egli ha confuso la vita religiosa che poteva vivere, e viveva anzi, intorno a Pindaro ed alla quale, senza dubbio, Pindaro partecipava, con la concezione religiosa concorrente nella generale concezione della vita che può desumersi dallo studio dei canti pindarici; ha confuso, cioè, la religiosità ed il misticismo estrinseci, circostanti a Pindaro, con una religiosità originale, fiorente dal cuore profondo della poesia di Pindaro, e per tanto, essenzialmente nuova e diversa e, peggio, con un misticismo di cui in Pindaro, poeta dell'azione e delle più possenti affermazioni della vita, non trovo traccia. Avere una concezione mistica della vita significa sentire nel proprio mondo una soluzione di continuità. E la coscienza di Pindaro non è solcata di tali crepature. Nei luoghi che il Prof. Fraccaroli indica premurosamente alla mia attenzione, Pindaro parla dei morti e del regno dei morti. Ma ne parla non come uno Swedemborg. Ne parla a modo di Dante. E i reietti son ben reietti, e i beati, nelle isole venerabili, son giustamente beati, conformemente in tutto al loro operare. In altre parole, l' al di là conferma, per Pindaro, e sanziona la vita di questo mondo, ma non si intrude in essa a renderne meno aspre le eventuali sconnessioni e giustificarla, dal momento che, in sè stessa, essa è già tutta giustificata. Il suo mondo è lucido e circoscritto: mondo di uomini responsabili ed operanti. Tutto ciò, se non mi inganno, mentre porta a negare che Pindaro avesse una concezione ineffabile della vita, autorizza a più che semplicemente riconoscergli una concezione religiosa, cioè a dire non scettica ma organica, completa, morale: una concezione che attinse le ragioni supreme, che poggiò su quei perni formidabili che i filosofi chiamano in vario modo: *idee*, *volontà*, etc. e le anime religiose come Pindaro posson chiamare leggi divine, o, semplicemente, Dio. Non Dio dilettantesco, e rammolito, s' intende bene, ma dio degli eserciti, dio combattente ed operante in ogni coscienza umana; non dio di Verlaine, ma dio di Dante Alighieri, dio di Alessandro Manzoni.

Non credo sarebbe facile sostenere che Alessandro Manzoni il quale, senza dubbio, ebbe una concezione religiosa della vita, ne avesse una concezione mistica. Eppure, forse, sarebbe più facile che sostenere altrettanto di Pindaro.

Siccome una concezione mistica della vita è, essenzialmente, una non concezione, qualcosa di sfuggente, di inafferrabile, di informe e, pertanto, ripugnante a costituir materia d'arte, aggiunsi, poc'anzi, che il Prof. Fraccaroli mostra di avere una non chiara idea anche di ciò che sia precipuamente poesia. Un poeta, in quanto poeta, trascende ogni misticismo nel quale la sua coscienza può essere immersa, e finisce, in quella stessa misura che è poeta, per affermare su quel misticismo una visione tutta chiusa della vita. In altre parole, finisce per negare quello smarrimento, quella incertezza, quell'intima deficienza di cui il misticismo consiste. Dire « poeta mistico » è dire una frase banale, senza pretese, o dire una frase che, in una discussione critica, ho diritto di tradurre con quest'altra : « cerchio aperto » o « quadrato non chiuso ».

Chè se, d'altra parte, può esser facile abbagliare le allodole con gli specchietti verbali delle relazioni di Pindaro con il pitagorismo, con i misteri eleusini, con l'orfismo e, attraverso questo, magari, come taluno vuole, con la teologia semitica, fatto tutto ciò, si è fatto poco o nulla, perchè, dopo, si tratta proprio di cominciare a cercar che cosa divennero queste diverse interpretazioni della vita e del mondo nel suo intelletto, a contatto del suo temperamento di poeta e cioè, essenzialmente, di trasformatore, di novatore, di creatore.

La religione dei poeti non è quella inscritta sulla loro cartella di stato civile, ma quella che nasce di nuovo, sospesa nei loro canti. Quella di cui i loro canti esprimono il mito rinnovato. Così, Alessandro Manzoni è qualcosa di diverso da un cattolico ortodosso. Egli fu cattolico ortodosso per il servo della sua parrocchia e per il suo cameriere. Per il critico, quel cattolicesimo è una determinazione empirica qualunque, che può dirigere il suo lavoro, ma non sostituirsi a questo lavoro.

Passando a un altro punto, dirò semplicemente che mi meraviglia come il Prof. Fraccaroli abbia scambiato una riprova da me

dedotta dalla considerazione di alcuni fatti che si ripetono, - e come potrebbero non ripetersi? - nella storia della poesia greca e di tutte le poesie, per una imposizione aprioristica ed artificiosa. Io dissi, a mo' di conclusione, che se « l'arte di Pindaro esprimesse quella nostalgia che il Romagnoli dice, la meravigliosa linea poetica che dalla limpidità giovanile di Omero varca, per la impetuosità dei lirici, al mondo dei tragici, dove si elabora la seconda volta per la civiltà occidentale una completa coscienza etica che si verserà tosto nelle forme regolari e metodiche della filosofia, questa linea così pura e improntata a tale una eterna necessità che tutte le civiltà poetiche successive sembrarono nei loro modi ripeterla, non si intenderebbe più, anzi non esisterebbe più, perchè si sarebbe ripiegata verso la sua radice appena giunta all' inizio del suo sviluppo, e Apollonio Rodio e Callimaco precorrerebbero Eschilo e la Commedia ». E aggiunsi : « Avremmo una inverosimile genesi dal complesso al semplice, dal viziato all' ingenuo, dal riflesso allo spontaneo: una vita mostruosa nella quale le sazietà e le nostalgie anticiperebbero le conquiste e le affermazioni ». E il Prof. Fraccaroli, recidendo il mio discorso, avanti il suo natural compimento, chiede: « E se non c'è questa famosa linea? » Per parte mia gli chiederò : Non era meglio mostrare effettivamente che essa non c'è? E che, come in poesia greca l'Argonautica di Apollonio Rodio precede idealmente Omero, in poesia inglese Chaucer è subordinato a Dowdson, e, in poesia italiana, Dante Alighieri a... Guido Gozzano? Non era meglio dimostrare che questo ritmo naturale ed ineliminabile dal fatto stesso della vita, in quelle che ne sono espressioni più ingenue e brutali, è semplicemente una fissazione del mio cervello? E dimostrare che, effettivamente, si può morire avanti di avere una vita, o dimostrare, più allegramente, mi si perdoni il trapasso, che la miglior propedeutica ad una verginità degna di Santa Orsola e delle diecimila compagne è il meretricio?

Credo sia più facile accusare la mia affermazione di *truismo*, che d' essere un' assunzione artificiosa.

« Ma se il pensiero di un autore - si chiede il Fraccaroli - piuttosto che dalla data cronologica dovesse venir valutato dal posto che occupa nel ciclo che gli è proprio...? » Gli rispondo che non pretesi per nulla desumere un ordine ideale piuttosto che un altro dalla cronologia. Ma questo pretesi mostrare : che cioè

quell' ordine ideale che avevo desunto dalla considerazione di certi caratteri dell'arte di Pindaro, comparativamente allo svolgimento della civiltà in seno alla quale essa sorse, deve essere completamente autenticato dalla cronologia. Ma, anche in questo punto, il solito sdegno di amicizia ha falsato, agli occhi del mio critico, il significato vero di ciò che egli credeva colpire.

Concludo con una confessione. Cominciando a legger la risposta del Prof. Fraccaroli confidàvo quasi di sentirmi costretto ad emendare quelle affermazioni di arbitrii, di assenza di metodo, di semplicismo confusionario che, giudicando il libro di Ettore Romagnoli, avevo pur largamente documentate. E ne godevo pel Romagnoli, che ammiro quando non fa critica, e quando non scrive che il nome di un poeta celebre, poniamo di Klopstock, « vola per le umane orecchie » come un afanittero qualunque: ne godevo per me che avrei imparato qualche cosa di bello e di nuovo. Non ho invece imparato nulla se non questo: che io faccio critica ispida di postulati filosofici, onusta di teorie. Che io faccia della cattiva critica, può darsi, ma nessuno ha mai visto che, tralasciando l'esame di uno dei miei autori, mi metta a fare il metafisico cattedratico. Troppo son giovine ed incline ad allegria per sentirmi disposto a tale professione.

Principalmente questa coscienza di gioventù e questo francescano bisogno di allegrezza mi confermano in una umile serenità davanti al mio illustre avversario che si è prima curato di combattermi che di capirmi.

GABRIELE D'ANNUNZIO.

Nel ripensare l'interpetrazione dell'opera del D'Annunzio che G. A. Borgese ci ha dato in un suo libro recente, (Ed. R. Ricciardi, Napoli, 1909), e che è stata presa, con delizioso spettegolio di basse contumelie, e di plausi più tristi delle contumelie, per novissima diffamazione del poeta e dell'uomo, mi son ritornate alla mente certe pagine giovanili di un nostro grande prosatore, Edoardo Scarfoglio, scritte ai tempi eroici della nuova poesia italiana, quando il Carducci, lentamente sferrando le Odi Barbare, visitava le terre del suo canto. Nelle navigazioni verso Ostia, gli amici della Bizantina libavano con lui al vecchio Tevere con giocondo falerno. Un'aura di primitività, la forza del suo gran carme, spirava nei luoghi e versava nei cuori. « A un gomito del fiume — narra lo Scarfoglio, — un branco di cavalle libere, beventi con le zampe fisse in sulla riva e i colli distesi all'acqua, si scoperse alla vista. Il Carducci, non più tenuto dall'etichetta ufficiale, era ritornato barbaro e maremmano e giovine, e dritto a poppa, con gli occhi lampeggianti di contentezza, accennava esclamando altamente.... ». A prua, Gabriele d'Annunzio improvvisava, con sulla capelliera bionda la freschissima corona del *Canto novo*. E lo Scarfoglio propinava e rifletteva.

Quella pacificazione oggettiva, che la Musa veggente e paziente aveva serbato al Carducci come un omerico conforto della sua maturità, il poetino biondo, non ancora inurbato, la viveva ingenuamente nell'amore e

nella natura, avendo gettato via (e questo faceva la singolarità e ad un tempo il pericolo del suo temperamento) il formidabile contrappeso di quella coscienza storica, che nel Carducci rappresentava appunto la complessità dello sforzo conquistatore. E uno vedeva " con dolci lacrime „ le cavalle selvaggie e le mandre bianche, in quei luoghi ove " *Herculem, Geryone interempto, boves mira specie abegisse memorant* „, e l'altro era lui quelle cose, e risaliva a un'alba più segreta e quasi non ancora umana. Egli era il fanciullo che si era sentito Cefalo e Centauro, e avrebbe, venti anni dopo, nella fioritura suprema del suo genio, cantato sè come Glauco, nel sentirsi mare, salsedine, chiaria, fortuna, bonaccia, e come Icaro, nel sentirsi aquila e nuvola, e avrebbe accolto, come l'Otre, nella sua anima tanti sapori: dell' acqua e del vino, dell' olio e del sangue, e il fiato pregno di suono delle belle canzoni. Roma li benediceva entrambi, che erano così forti suoi figli.

E quel che la poesia del piú giovine rappresentava, lo Scarfoglio appunto scrisse con una lucidità che meraviglia in un contemporaneo, il quale era poi anche un fratello del poetino biondo: " Questa poesia non è se non l'irruzione violenta e qua e là scomposta di un sanissimo e giustissimo e potentissimo senso della natura e della vita. È un' emanazione diretta delle teoriche darviniane, che insegnano a considerare l'uomo nella natura come un qualunque essere animale, e non come un microcosmo concentrico di tutti i punti, i raggi e di tutte quante le attività della vita. Ci sono nel *Canto novo* un maschio e una femmina, ed esprimono in magnifiche strofe alcaiche, in sonetti meravigliosi, il diletto della vita e dell'amore sul gran letto della natura. La pittura del Michetti non è anch' essa tale? „. L'*ora gioconda*, avrebbe detto il Borgese, che, ragionevolmente, la ritrova cantata, anche prima del *Canto novo*, tra le infantilità del *Primo vere*. Ma venne poi

l'*Intermezzo*, e lo Scarfoglio, per critico acuto che fosse, non seppe o non volle seguire il poeta. Ciò che a lui era parso, scorazzando per la campagna romana a pistolettar le nuvole, in compagnia del D'Annunzio, premessa di una nuova grande poesia barbarica, nella quale la tradizione italiana, grave di tanta lirica, miracolosamente rinasceva con una solidità di contenuto nudo e brutale, quale neppur la ricerca dei romanzieri sperimentali francesi era riuscita a cogliere, restava contraddetto da quella tristezza insana. Egli non vide in questo secondo atteggiamento la conseguenza, fisicamente necessaria, del primo. Ma, se fu ingenuo a ribellarglisi, l'interpretò poi, in sè, per quel che era veramente. Val la pena di non defraudare i lettori di una pagina di quella sua critica, nella quale la abituale acutezza s'accompagna alla più immaginosa e allegra strafalcioneria: " L'amore ha, come tutta quanta la vita, la sua legge eterna, ed è la riproduzione. Il diletto dell'amore dunque procede dall'equilibrio organico e spirituale che segue al soddisfacimento della necessità della riproduzione; e poichè alla legge della riproduzione è connessa quella della scelta della femmina, il diletto è, direi, complesso.... Senonchè, il pervertimento della natura umana, giunse sino ad intorbidare questa purissima gioia. L'amore, allontanandosi dalla finalità sua fatale, e trovando in se medesimo la sua ragione d'essere, diventa inutile, malsano, fonte di diletto fittizio.... Confrontate, per un esempio, il *Canto novo* con l'*Intermezzo di rime:* là troverete palpitante e alitante, di pagina in pagina, una bella e viva e fresca smania generatrice; qui troverete gli allettamenti i vellicamenti i puttaneggiamenti onde un collegiale vizioso, insinuata la mano sotto le gonnelle d'una educanda desiderosa, mentre tutta l'altra compagnia è intenta a giuocare alla tombola, le aizza e le rinfocola la prurigine del peccato.... ".

Molti anni dopo, a un altro critico, al Croce, venne fatto piuttosto di porre a fondamento della sua definizione del temperamento poetico del D'Annunzio questa insazietà, che, nel contempo, si era complicata dei più sottili e aristocratici vizii della coltura. Il D'Annunzio era, per vero, uscito allora allora (1903) dalla crisi iniziata con l'*Intermezzo*, pervenendo ad un'altra affermazione immediata e tutta sana, come quella del *Canto novo*. Alludo al libro d'*Alcione*. Ma se il Croce non fece a tempo a riscavare nella mole complessa e caotica di vent'anni di tenace fatica e di segreta tortura, la radice di quel novissimo ritmo fiorito allora in tutta la sua freschezza, non fu poco che egli guardasse con occhio fermo il dominante carattere di tutta l'opera intermedia, e, potremo dire col Borgese, di crisi, e non si lasciasse traviare, come accadde quasi ad ogni altro, dalla dimensione, dalla impostatura dell'opera, e dalla sua arroganza affermativa a un'interpretazione erronea della sua qualità.

Ma, con questo, il temperamento poetico di Gabriele D'Annunzio non restava ancora tutto esplicato. Lo Scarfoglio non aveva potuto o saputo accettare e giustificare la naturale antitesi, dopo la tesi. Il Croce, per parte sua, era troppo restato preso nella sua giusta reazione a quella che il Borgese chiama “ falsa sintesi „: il patriottismo delle *Odi navali*, l'eroismo di Claudio Cantelmo, l'estetismo parossistico di Stelio Effrena.

Ora, una più compiuta spiegazione genetica di questo temperamento, possiamo dire di averla, nel nuovo libro. A proposito del quale, non senza intenzione, ho rammentato due scrittori che fornirono il materiale da cui il Borgese, liberandosi per parte sua da un nodo di intimi equivoci, ha estratto la sua sintesi, oggi appunto, che, non so per quale malintesa reazione, si tenta da capo di propugnare quella critica impressionistica o sentimentale e quasi mistica, che dovrebbe esser

morta da un pezzo; quella critica, alla quale repugna, con una schifiltosità che ha del femminile, lavorare sopra una tela che altri ha imbastita, dirozzare un diamante che altri ha scavato ed altri ancora sfaccetterà; non intendendosi che critica è storia e, perciò, scienza e, perciò, filosofia; e, cioè, quanto di meno ineffabile e di più pubblico e di più collettivo sia nell'attività del pensiero umano. L'ineffabilità, che sola importa vi sia, è quella, immediata, del poeta, la quale, per altro, sotto la specie di eterno della forma, è già pubblica, senza perdere la sua intimità: laddove alla critica si spetta dichiarare filosoficamente la poesia in sè e traverso le sue relazioni con la vita dalla quale la sua novità sorse, con la vita che le si svolse intorno e con la vita della quale essa fu un elemento creatore. Volere effettuare critica fuori del sistema, che non si chiude mai, di queste relazioni, e, sviluppandosi in estensione, si sviluppa continuamente anche in profondità, è, veramente, come voler fermare un contenuto fluido senza un contenente solido. E l'esperienza conferma che ogni altro modo di critica non fu fecondo di risultati; salvo i risultati parziali del cosidetto metodo psicologico e storico (quando era di quel buono), che, inconsciamente, facevano risentire l'effettualità di quelle relazioni, nella riproduzione dei fatti bruti e dei documenti; mentre la critica vera sa appunto cercar quelle relazioni e nitidamente esporle, con precisa e compiuta coscienza della propria funzione.

Si è notato che la diagnosi positivistica dello Scarfoglio avrebbe lasciato senza spiegazione, si può dire, tutta l'opera del D'Annunzio dal 1885 al 1903; e che il “ dilettantissimo sensuale „, proposto e sostenuto dal Croce, non adeguava la fecondità giocondamente illibata del *Canto novo*, e veniva travolto dall'impeto del libro di *Alcione*. Queste due affermazioni erano, infatti, quasi due verità oppostamente dimidiate, che

aspettavano di reciprocamente fondersi e integrarsi. Parziali, ciascuna per proprio conto, incarnandosi l'una nell'altra, avrebbero costituito una verità veramente vitale. E, appunto dalla loro reciproca necessaria connessione, che perciò dà loro un senso nuovo, è risultato questo libro. E se il futuro storico della poesia italiana del secolo XIX, sentirà bisogno d'integrarlo e di correggervi trapassi piuttosto accennati che svolti, risoluzioni schizzate più che dipinte, sciogliendo quelle che sembrano contraddizioni e distendendo in pari tempo grovigli di forza che hanno stancato ed urtato lettori di qualità infima, come, di solito, i lettori italiani, non gli capiterà, oso affermare, d'imbattersi in una sola osservazione o in una sola analisi ch'egli vorrebbe in tutto o in parte annullata.

Ma la semplicità stessa dello spirito del D'Annunzio ha prodotto, in questo libro del critico, una semplicità di struttura, nella quale, invece, è stato voluto trovare uno schematismo di mala fede. Si chiariva impossibile, dato lo speciale temperamento dell'artista, riprodurre, a volta a volta, sotto gli occhi dei lettori, il palpitante miracolo della creazione dell'opera d'arte, che, per esempio, il De Sanctis riuscì sovente a ripetere per le opere di poeti d'altra sorta, volatilizzando, per così dire, tutti gli elementi della loro vita intima che dovevano concorrervi, e facendoli poi, come a un colpo di bacchetta, precipitare, riatteggiandoli nelle forme, per modo che, quando egli ripeteva il canto e lo rileggeva, per così dire, in una parafrasi ricca di scorci e di spunti, i lettori si trovavano nella condizione ingenuamente profonda di risentire in atto tutto il valore delle espressioni. Ma, nel frammento desanctisiano sul Leopardi, è un seguirsi continuo di crisi ad un'altezza sempre più pura, còlte in una forma sempre più immediata. Perchè il Leopardi fu un artista, per il quale ogni poesia rappresentò una risolutiva battaglia, meditata a lungo e

combattuta nell'improvvisa luminosità del momento geniale. Oggi le cose vanno diversamente. Se sia bene o male è vano ricercare; sta il fatto che vanno diversamente. E un pensiero poetico si esprime oggi in un libro d'odi a preferenza che in un'ode, in una serie di figurazioni cooperanti e parallele piuttosto che in una figurazione complessiva. La quale constatazione di numerosità analogica prova, per lo meno, che il procedimento critico adeguato a un Leopardi o a un Beethoven, è inadeguato a questi nuovi artisti, almeno per quel che noi, che siamo loro così a ridosso, possiamo scorgere. E pel D'Annunzio, che visse un dramma solo e rudimentale, o, meglio, una commedia, la cui premessa è la genericità simpatica del *Canto novo* e le cui peripezie, tristissime certo perchè le subì in tutta la loro necessaria parzialità, non hanno una serietà che le giustifichi in ogni lor momento come le intime peripezie di altri artisti, il critico non ha potuto costruire libro più vero che col dichiarare il tema della melodia nativa, e mostrare come qualche cosa, che formava il fondo sul quale si svolse la linea sinuosa del canto di gioia, si sviluppò per una lunga deforme tenebra di errore e di contraddizione, traverso la quale si preparava la seconda intatta fioritura, che, per oggi, non ha sorelle. Se semplicità v'è, non è, dunque, da farne torto al critico. Del fatto di questa semplicità non porge egli forse, nello svolgimento di tutto il libro, le prove dovute? Chi vorrà contrastare la sua affermazione intorno al valore paradossale delle risoluzioni, nelle quali, a volta a volta, il D'Annunzio volle far credere a se stesso d'esser ritornato a quella prima ingenuità « fuori della storia » (dice il Borgese), della quale era sitibondo, o di averla definitivamente superata, inquadrandosi a forza nella storia? E inquadrarsi nella storia - quasi che la espressione vergine, sorgiva, della sua intimità *(Canto novo, Novelle della*

Pescara) non fosse ingenuamente nella storia - significava, per lui, infracidare in un artefatto idealismo slavico; deformarsi, in figura di Claudio Cantelmo, baccophoro del basileus della terza Italia; celebrarsi quale artista supremo della patria: artista, per altro, il quale, perdendosi, in quella snervata nostalgia che circola (da Nietzsche a Romain Rolland) per le vene di tutta Europa, passava il tempo a far la storia dei proprii sterili processi interiori e delle proprie intenzioni d'arte, senza sgravarsi mai di un tangibile portato, alla schietta luce del sole. Sulle mirabili pagine d'analisi che il Borgese ha dato della negatività d'annunziana, dichiarandola nelle opere particolari e nelle caratteristiche generali dello stile, dell'elocuzione, del vocabolario, dell'*ars poetica,* in una parola, chi troverà da ridire?

A Zagreo dilacerato dai titani e tornato intatto e sorridente nel sole, si paragonò il D'Annunzio, nel canto di gioia placata che corona quella grande opera, nella quale, secondo il suo nuovo critico, è il suo capolavoro. Ma questo Zagreo potrebbe anche sembrarci (in verità, ingiustamente, perchè ciò era una necessità del suo spirito) aver cercato, per quanto gli fu possibile, di evitare la dilacerazione, dalla quale doveva pur rinascere rinverginato e più forte. Quante volte non si proclamò egli rifatto, quasi potesse interrompere, con provvisorie e caricaturali affermazioni del suo non chiaro raziocinio, un doloroso travaglio che, a una profondità nella quale egli non sapeva gettare lo sguardo, gli mangiava il cuore? Credeva di darsi ai titani, offrendo il suo cuore alla rapina di un Nietzsche, scaldandolo alla costretta fiamma del Buonarroti, sfrenandolo nelle appassionate espansioni di tipo hughiano, proponendogli, insomma, una grande imitazione eroica. In realtà, egli era allora nel parossismo della lontananza. Ma era lontananza, nella quale pur si apriva la via del suo ritrovamento. Perchè tale fu la nascosta logica del suo spirito: spingersi

in una pur irragionevole tensione fino a tanto da esserne esaurito. Allora, forse, sarebbe nato qualche cosa ch'egli non sapeva prevedere, e, perciò, poesia vera. Allora, egli sarebbe, nello stesso tempo, perito nella irrequieta spoglia caduca e rinato nella sostanza vera. E come spesso, nel suo desiderio frenetico, ciò gli parve avvenuto! Eppure egli ebbe, infine, ragione (e questo dà sanzione solenne alla tenacia del suo volere) contro quelli che, nel suo trasformismo esteriormente banale e flacco, da Hermil infanticida a Faustolo del nuovo Romolo e a nazionale tragedo sinfoneta, gli rinfacciavano, petulanti, il vecchio grido: O rinnovarsi o morire. La sua vita, dopo il periodo dell'innocenza, dopo un'annosa caduta nell'equivoco, ebbe la sua purificazione. Il suo progresso non fu, in ultima analisi, se non l'improvviso ritrovamento, a un'altezza cento volte cresciuta, di un aspetto della vita e della realtà il quale gli era già apparso all'alba della sua poesia: il risentimento di un canto di culla, un autoriconoscimento, se pure accompagnato dalla grandiosa emozione di un riconoscimento a vent'anni di distanza. Ma non fu già tutta intima e insanabile insincerità, che lo tenne in una crisi sì lunga.

E uno dei risultati più notevoli del libro del Borgese è, appunto, di riuscire a far comprendere ed ammettere la necessaria incapacità dell'artista a risolversi concretamente attraverso la coltura, rimasta estranea al suo sviluppo profondo di poeta barbarico che soggiace al pondo di essa piegando per vent'anni la sua opera, nell'aspetto cupo e ritorto della cariatide oppressa, e soltanto si libera quando, per un istante, l'illusione carnale lo ripiglia tutto e gli sgrava la coscienza e lo spirito; e, allora, egli oblia e rigode, in grandiosa rispondenza col suo godimento infantile, e risente in sè liberato il poeta primordiale, improvvisante dinanzi alle pianure latine, in vista ai branchi di cavalle beventi.

A me sembra, tuttavia, che il Borgese, il quale traccia con pittoresca nervosità questo combattuto cammino, e sa vigorosamente drammatizzare il contrasto di quella gioia famelica e di quella lassitudine, per condurci, attraverso lo spettacolo dello sforzo ventenne, in conspetto di quel lume che dilaga dalle opere che egli chiama « della vittoria » (*Laus vitae*, *Alcione*, ecc.); qui giunto, non abbia continuato con egual sicurezza, e abbia alterato la direttiva sulla quale la sua critica avrebbe dovuto procedere per giungere al segno. Gli hanno rinfacciato una vecchia tesi circa l'idealismo dell'opera d'annunziana (1903), sebbene non gli rinfacciassero, allora, una tesi più vecchia (1901), dalla quale era, in certo modo, rappresentato ciò che, secondo essi, il libro d'oggi rappresenta. Ma se un difetto di coerenza interpretativa è in questo libro, esso consiste piuttosto in una continuazione di schiavitù per l'appunto a quella tesi che si vuol vedervi tanto crudelmente sconfessata. Schiavitù, che più nitidamente si accusa nel primato di significazione che si dà alla *Laus vitae* sul libro d'*Alcione*.

Perché, tanto i primi tentativi (slavici, francescani, nietzschiani, ecc.), di « inquadrarsi nella storia », quanto quella rivolta definitiva alla storia che la *Laus vitae* esprime, proclamando l'insazietà del poeta sempre che non si rifugi nella sua intimità vera (« Deserto ») dove egli ritrova l'equilibrio, non concernono immediatamente, interiormente, il fatto di questa sua rifiorita e e pacifica intimità. Come si potrà, dunque, riconoscere pieno valore ideale, e, perciò, qualità di capolavoro, a un'opera, nella quale, come benissimo il Borgese dice, pur s'infiammano e sono agitate in un vortice di frenesia quelle oscure latenti velleità che si torsero nello spirito dell'artista nel tempo della crisi e dei più disperati e pazzeschi tentativi di equilibrare la sua ferinità, e (come se gli fosse stato possibile) di definirla?

O non si riconosce piuttosto, con ciò, l'affinità contagiosa di quell'opera, se pure artisticamente superiore con altre del periodo di crisi? Non regge la risposta che, essendo il significato discorsivo della *Laus vitae* una negazione spirituale, poichè in essa si raccoglie espositivamente tutta l'esperienza negativa del D'Annunzio prima di giungere alla attuale negazione, sia in essa, per questa ragione autocritica, il valore intrinseco che deve avere ogni capolavoro. E se il Borgese vorrebbe, e ragionevolmente, che in una ipotetica cernita dell'oro e della scaglia petrosa nell'opera del D'Annunzio, si scegliesse con parsimonia grande dal libro di *Elettra,* io non so come egli non si accorga che, applicando gli uguali criterii, la *Laus vitae* cade anch'essa per tre quarti. Egli mi dirà che ciò che in *Elettra* è deforme, perchè proiettato pretensiosamente come una affermazione storica, filosofica, civile, sopra una realtà che troppo rumorosamente gli si ribella, non è più tale nella *Laus vitae,* dove non concerne se non l'intimità egoistica del poeta. Ma, appunto, questa intimità non *è,* colà, pura: ma si narra nella propria genesi, che noi sentiamo così falsamente presentata come altrove; epperò, il carattere sostanziale del dissidio non cambia. So bene che, in fondo, il Borgese è stato condotto a questo equivoco da una ragione generosa. Perchè, sembrandogli che non mai il poeta fosse grande, come in quella gesta che egli narra della sua colossale liberazione, in quell'atto, appunto, lo coglie e lo afferma. E, riproducendolo in quell'atto, ci forza, certamente, a un'ammirazione *morale* (lo sappiano quelli che hanno gridato all'intenzione diffamatoria di questo libro), la quale ammirazione, per altro, non ci deve traviare a una valutazione inesatta dell'opera. Con quelli elementi, si spiega ciò che il D'Annunzio ha sentito di non essere, più che si spieghi quel che egli è stato nei momenti supremi nei quali ogni altra determinazione

di se stesso gli era impossibile fuorchè l'impeto del canto. La *Laus vitae* è anch'essa, insomma, opera di crisi; *post-factum* (1), non *ante-factum* come le altre; opera di crisi, rigata d'infiltrazioni della stessa qualità pratica, intellettualistica, approssimativa, vanamente fantasticheggiante, di quelle che viziano le *Vergini delle rocce*, *Il fuoco*, ecc. È di certo, la più bella opera critica che un poeta poteva scrivere su se medesimo, nelle forme ancora palpitanti del suo nuovo canto. La potenza dell'artista vi è centuplicata, in confronto alle altre opere ora ricordate; la forma lirica, immediata al suo temperamento, gli concede quella libertà che gli mancava in mezzo alle traditrici necessità realistiche del romanzo, dove il lirismo piglia sempre una cadenza comica. Il suo cuore vibra ancora tutto della più grande commozione della sua vita di poeta. Si sente che v'è passato sopra il bene di una di quelle aurore che, quando si levano sopra un cuore umano, lo impregnano di luce per sempre. La poesia, che egli tanto cercava, ha cantato: ha cantato *Alcione!* Verso quel bene, ormai, egli guarderà sempre; quel canto egli udrà ormai per sempre. È una crisi orientata; non più deforme come le precedenti, che si dibattevano nel vuoto e si appoggiavano a risoluzioni insensate. Ma, quando il fiotto sinfonico nella *Laus vitae* davvero sormonta e trabocca e lascia fiorire « la melodia che vince ogni parola », quando son rievocate tutte le generazioni dei pensieri

---

(1) Le poesie di *Alcione,* benchè raccolte in volume due anni dopo, appartengono alla primavera della liberazione (1902). Accanto ad esse, nascevano, intanto, nelle nuove forme che la rinnovata maniera d'arte metteva a disposizione del D'Annunzio, gli epinici, i prosódi, i threni di *Elettra*. La *Laus vitae* doveva essere un preludio a questi nuovi canti; preludio, che, nel 1903, sulle bozze di stampa, crebbe al doppio della sua quantità primitiva.

morti nell'anima del poeta, quando le sofferenze truci, oblique, insaziate dalle macchinose espressioni delle opere di crisi, implorano anch'esse di cantare perchè il loro travaglio le ha, infine, purificate: in una sospensione, in un' attesa, in una ansiosa frenesia di dolcezza che ci strema, che cosa sentiamo? Niente altro che un' eco d'*Alcione (Ver blandum, Felicità*, ecc.). Non intendiamo già, con questo, negare il valore poetico di parti come le « Città terribili », la « Sistina », ecc.; ma esse sono il risalto oscuro di quella luce, a dichiarar la quale, mostrando il posto ove ingenuamente essa splende, dovrà tendere chi si accingerà nuovamente a studiar questo poeta. Nella *Laus vitae*, il critico rintraccerà sempre, sì, la formazione di quei miti che nell' *Alcione* vivon d' una vita tutta sonora, compatta, senza fenditure: miti, e non più allegorie. Quello stesso che può sembrare il primo fulcro di essa (la notte olimpia, la preghiera a Zeus, l'imagine dei fanciulli divini nei quali ridono pacificate le intime contraddizioni), altro non è che spiegazione immaginosa di ciò che, prima, era stato pura fantasia creatrice.

E altre cose potrà fare il critico futuro. Ma sopra tutto, sostando riposatamente su questa vetta, potrà scrivere la celebrazione di cui è degno questo creatore. Il Borgese stesso l'ha accennata, ma accennata solamente, e, con le stesse parole di sei anni addietro: belle certo, ma inadeguate alla nuova grandezza alla quale egli ha ormai innalzato il suo poeta. Forse è ancora presto, oggi, perchè questa celebrazione sia scritta. Ma la scriverà una storia più remota: quando tutto il caduco sarà dimenticato (anche, e, sopratutto, ciò che il poeta si sforza di non farci dimenticare), ed egli apparirà, non più sollevato freneticamente o nostalgicamente verso quella luminosità primigenia, come egli stesso si è figurato, ma risplendendovi nella sua forza sicura. E, in quel suo deserto, fra le montagne e le foreste, i fiori,

gli animali, le fronde, i fiumi, le creature belle, in cospetto del mare ch'egli ha cantato, apparirà veramente quale è. Non rifugiato in un artificialmente lucido oggettivismo stilistico alla Flaubert, perchè il flaubertismo riesce, tutt'al più, a equilibrare le pause descrittive dei suoi romanzi. Non solamente un sensuale dilettante, perchè il Borgese ha mostrato qual dolore si celasse in quel dilettantismo. Non il poeta di un nuovo idealismo panico, perchè è vero, come mostrava il Croce, che nel D'Annunzio non è nato ancora il pensiero. Sibbene, il cantore di un incosciente panismo che mi sembra, appunto, tanto più fortemente spirituale quanto più fu, rispetto al poeta, incosciente. Quell'effettualità brutale, che lo Scarfoglio esaltava nella rudimentalità del *Canto novo*, egli l'ha affermata in una corporalità egoistica che ne garantisce la robustezza. Se ebbe il gusto di tutte le decadenze, se commerciò in belle parole tutta la lordura che traboccava dalle vene torbide della stanchezza europea, sullo scorcio del secolo XIX, egli non attuò, facendo questo, se non una sua necessità di trapasso, di cui il coronamento della sua opera ha dato il significato. Il suo intimo e luminoso temperamento di primitivo è rimasto intatto, e in esso infine, sopra ogni dissidio, il poeta si è placato, ed esso ci importa maggiormente analizzare e dobbiamo maggiormente proclamare. E lo proclamerà per disteso il critico futuro, il quale, mentre non avrà bisogno di rivelarci, perchè egregiamente è stato fatto, le vicende di questo spirito, dolce e perverso, infando e purissimo, torbido e chiaro, lo avvicinerà ad altri grandi spiriti della nuova nazione italica: al Carducci, al Verdi, al divino Segantini. Ma bisognerà intendere che egli pure ha vinto una volta il suo dissidio, ed ha espresso compiutamente la sua quiete. Bisognerà riaprire, con occhi limpidi, il libro di *Alcione*, ora che il Borgese ci ha fatto sentire quanto costò la conquista di quel prodigioso

sorriso nella nostra poesia. « Forse (il D'Annunzio) è un ostacolo sulla via della tradizione, come un gran masso collocato sul cammino della storia ». In quello che a me sembra il suo significato definitivo, il D'Annunzio non è che un momento assoluto e, perciò, ineliminabile, e, perciò, favorevole, nel processo di una civiltà nuova; in quel significato, e non in quanto « seppe rappresentare l'anima malata di tutta un'epoca, con l'opprimente gravame del passato, col confuso sentore dell'avvenire »; o anche per questo, se si vuole, ma anche per qualche cosa di più. Perchè v'era uno stato nel quale quell'anima si sentiva integra e intatta: lo si chiami ferinità, sensualità, emanazione diretta delle teoriche darviniane, ecc., come si vuole; sul quale il gravame del passato non aveva presa, del quale il sentore dell'avvenire non appannava la gioia. Veramente, chi legge, non già il libro di *Maia*, come vuole il Borgese, ma il libro di *Alcione*, « vive (dirò con le sue parole) nel centro d'un cerchio, di là dal quale non v'è che il buio e il nulla. Vive dunque nel capolavoro ».

E, in questo capolavoro, lo spirito latino afferma, una volta di più, quella sua facoltà (che fu definita or sono quasi cinquanta anni, da Vittorio Imbriani), di legislatore supremo, di generatore delle forme definitive. Se cercate un'espressione assoluta dello spirito rinato dalla rivoluzione, che, incerto davanti al caotico futuro, si ripiega verso l'antico, fa fiorire in una lirica vertiginosa e pur calma ciò che il rinascimento aveva tre secoli innanzi seminato e, ripensando la Grecia, intende all' avvenire, non cercate se non Ugo Foscolo. Se un pessimismo grandioso, quale il mondo non conosceva fino allora, deve prorompere dalla inebbriatura più solenne d'idealismo che l'umanità abbia mai fatto, non pensate a Hebbel nè a Heine, ma a Leopardi. E se v'ha un senso nelle nostalgie barbariche di un Nietzsche, nelle sue sognate levità solari e primordiali, in tutta

la sua fame meridionale, in tutta la sua voglia sfrenata di libertà faunesca, in tutto, insomma, quel complesso viluppo di romantiche aspirazioni alla sanità sorgente dal cuor dell'insania, alla libertà dopo la stanchezza, alla « danza dei pie' leggieri » dopo Wagner, che si accoglie sotto il nome del poeta di Zarathustra; questo senso, passato dall'impotenza contradittoria all'effettualità, è divenuto la carnalità viva del D'Annunzio. Ma, in quanto Gabriele D'Annunzio l'ha attuato, egli è fuor della crisi e della malattia e, nel caldo sgorgare del riso di Ermione tra le floride macchie del Gombo, nessuno vorrà risentire lo stridìo metallico del riso del profeta del superuomo. Quel nostalgico lirismo europeo non poteva non avere un senso vero e dinamico: questo dinamismo è la corporalità inconsapevole del D'Annunzio, il quale deve pervertirsi e risentirsi in crisi, per ritrovare e riconoscere nel Nietzsche una paternità, tanta è la distanza dall'aspirazione al fatto, dall'incomposta approssimazione prosastica alla palpitante vivacità della poesia. Come si può confondere la volontaria e wagneriana (nel senso cattivo della parola) impetuosità della *Laus vitae*, che trascina catene e catene di strofe suonanti falso, sostenute dal solo sviluppo logico del discorso, con l'invenzione perenne, con la libertà che si dà una sempre nuova legge di bellezza e se ne inghirlanda, nel libro di *Alcione*?

Ma, sia la *Laus vitae*, sia il libro di *Alcione*, tanto lungi sono gl'italiani dall'aver fatta propria questa poesia, che sono insorti come un sol uomo, per bocca dei loro docili critici, contro il libro del Borgese, dal quale si son sentiti, attraverso la spietata anatomia delle opere di crisi e di decadenza, autobiograficamente offesi. Se il Borgese avesse colpito le opere della « vittoria », nessuno, o quasi, avrebbe reagito. Onde non è a credere che non possa giovare, e non ai giovani soltanto, la meditazione di questo libro di un giovane. Non si

spaventino delle parole audaci, degli atteggiamenti concitati, della eloquenza pericolosa, talvolta, alla lineare rettitudine del pensiero. E non vengano a dirci che non si scrive storia se si è fatto parte viva di una crisi. Anzi, non si scrive storia, se non a quella condizione. Lasciamo entrare questa coscienza palpitante e appassionata nella storia. Combattiva, rigorosa, talvolta anche parziale, essa è sempre piena e concreta, e su di essa ha buona presa il lavoro avvenire.

S'intenderà, quando il lavoro critico intorno al D'Annunzio sarà presso al compimento, in qual senso il prezioso, il sensuale D'Annunzio sia stato un animatore. S'intenderà perchè gli spiriti vigili, che non chiudevan già gli occhi sulle sue inadeguatezze, sentivano sempre un fremito di nascosta verità nelle sue parole, anche in quei canti ai puri eroi dello spirito, che, a rigor di fatti, egli non avrebbe dovuto osar di cantare. Alla religiosità tombale del Foscolo, all'umanesimo eroico del Carducci, egli ha fatto succedere, con un regresso che è, poi, un progresso, un'ignuda umanità, infinitamente più limitata, in quanto ignuda umanità, anzi in quanto ingenua corporalità ma, per questo appunto, ricca di futuro e di vita. Egli rappresenta una gioventù esuberante e animalmente triste; ma la gioventù d'un poeta è la gioventù d'una civiltà e d'un mondo.

In questa luminosità, fiorita sulla sommità del suo spirito a lungo incerto, egli compose il suo dissidio, trovò il suo placamento e la sua grandezza. Dopo il mito e la storia, affermò in essa una nuovamente organata sensibilità umana, la quale, anzichè contrastarli, assorbe, nella sua ingenuità, il mito e la storia. Non toglie all'importanza della sua opera che questa gaia e grandiosa ferinità ci appaia, necessariamente, nel processo dello spirito, momentanea. Spetta alle generazioni nuove, se saranno da tanto, darle la passione: e, sulla passione, l'ordine davvero umano e gli Dei.

“A DEFENCE OF POETRY„

di P. B. Shelley.

Mentre lo Shelley muove nella sua « Difesa » dalle distinzioni lockiane d'*ingegno* e di *giudizio*, che, frattanto, egli battezza con i nomi più proprî di immaginazione (τὸ ποιεῖν) e di ragione (τὸ λογίζειν), e cerca derivar dai principî sensisti una teoria estetica che lo soddisfi, rifacendo più volte capo alle ipotesi empiristiche del fanciullo e del selvaggio, tosto « in contact with his own ardent imagination » come efficacemente un critico si esprime, è portato a considerare il problema dell'arte sotto aspetti meno meccanici e noi assistiamo allora all'invenzione del suo pensiero.

Lo spirito della bellezza — in sostanza egli dice — informa idee poetiche che hanno vita assoluta, ma che, a farsi conoscere dai nostri intelletti limitati, debbono vestirsi di un contingente, viver sotto un velo che le età loro prestano, dentro del quale gli uomini le intravveggono, in proporzione della propria penetrazione ed altezza spirituale. In questi involucri mortali ogni età chiude ciò che lo spirito creatore suscita in essa. E per queste rappresentazioni, contemplando le quali tutti gli uomini, si sentono, in certo modo, creatori, il perituro che è in ciascuna età si riattacca all'eterno. Specchiato in esso (nella storia) si rivela nella plenitudine del suo nascosto significato. Ma le incarnazioni dell'eterno non avvengono primitivamente che per virtù di poesia.

Nasce insomma il mondo continuamente come poesia, e l'apparizione di ogni forma nuova di arte e di vita non è se non una nuova discesa del verbo poetico. Lo Shelley può dir con Platone, che, poesia, generalmente parlando, « è ogni causa per la quale ciò che non è passa all'essere », il che lo fa a un modo chiamar poeti gli edificatori di città, gli institutori civili e religiosi, i cantori di epopee, gli artefici, i lirici, i drammaturghi.

Districhiamo la selva delle immagini, sfrondiamo il ciarpame retorico, e vedremo intuito un punto centrale di Vico: la perenne attività primitiva della poesia, da chi, di Vico, con ogni probabilità, neppur conobbe il nome.

La facoltà sensibile ai fuggevoli riflessi dello spirito creatore sullo specchio della vita è dunque l'immaginazione: non più per lo Shelley, come per Locke, semplice combinatrice delle idee, in guisa da comporle, secondo certe lor gustose affinità, in piacevoli associazioni, nelle opere d'arte, ma sì fantasia che « appercepisce », — egli non arriva a dire intuisce — modi d'essere assolutamente nuovi che informeranno espressioni assolutamente nuove. E la poesia è appunto " espressione dell'immaginazione „. Ma lo Shelley non si ferma a cogliere questa essenzialità creativa nelle opere d'arte delle età mature. Sotto gli esempî del " fanciullo „ e del " selvaggio „, mostra averla intuita, a principiar dal gesto e dal linguaggio, in qualunque fatto espressivo. Il che non sembrerà gli attribuiamo gratuitamente, quando si sarà visto ciò ch'egli scrive della parola e dell'immagine. Premessa la solita clausolètta: " in the infancy of society „, che equivale, chi ben consideri, a una proponibile formula: " in ogni momento creativo „, e, in ultima analisi, poichè creative son tutte, pur infinitamente contraddittorie, le forme della vita, a una formula che

annulli ogni limitazione: “ il linguaggio è poesia „, egli afferma, “ ogni linguaggio originario, vicino alla propria sorgente, è in se stesso il caos di un poema ciclico „; e, cioè, ogni parola è immagine, “ finchè le parole divengano, col tempo, segni di frammenti o classi del pensiero, invece che pitture di pensieri integri; e allora se nuovi poeti non sorgessero a rinnovellare le associazioni così disintegrate (cfr. Bergson), il linguaggio sarebbe morto a tutti i suoi più nobili uffici nei rapporti umani „.

Ma se lo Shelley, tal altra volta, pone quasi un mito dell'attività del poeta, oggettivandola per ingigantirla, perchè gli par più bello, certo in virtù della sua venerazione quasi religiosa per l'arte, dire che i poeti ricevono e riflettono quel lume di cui, in realtà, sono essi stessi le fonti, s'intende che non deve vedersi in ciò, malgrado l'ambiguità di certe espressioni, una idea vera e propria di un immobile bello di natura. Troppo egli era artista per un'affermazione siffatta; e per quanto, nelle sue esemplificazioni, sembri accostarsi alle teorie mimetiche, in realtà, sotto il mito che abbiamo detto, intende che ogni fatto espressivo è in quanto colui che l'effettua vi porta di proprio un senso ideale. Sebbene, paia, in altri casi, esaurire questa peculiarità dell'individuale anche nella maggiore o minore approssimazione a un astratto ordine o ritmo, in rispondenza al quale le rappresentazioni dell'arte si effettuerebbero. In altre parole, nello stesso tempo ch'egli indica la soggettività necessaria nel fatto dell'arte, sembra talvolta voler togliere, per altro verso, ogni senso alla sua intimità; e quasi insinua la falsa idea storica di una *forma assoluta*, particolare ad ogni arte, verso cui i creatori tendano, e che soltanto realizzino — nell'arte madre (la poesia) — le età centrali, le epoche fondamentali del mondo, legate in parentela sublime.

Particolare ad ogni arte, ho detto, perchè l'assoluto espressivo non è, secondo lui, raggiungibile in egual modo in tutte le arti. È attuabile perfettamente nella poesia, nel senso materiale di linguaggio ritmico: *ars artium* (cfr. Hegel); la quale adopra una sostanza assolutamente libera: il pensiero e la lingua; ma in proporzioni diverse nelle arti che si servono, come egli dice, di materia bruta (il colore, la forma, il suono, ecc.) suscettibile di ricevere un'impronta o tradurla, ma non già di esprimere immediatamente l'intuizione. Di qui, la sua erronea considerazione di una vera funzione attiva della *tecnica*, in queste arti *deteriores*, mentre avea già ben visto e affermato, per la poesia, che le catalogazioni lessicografiche, le istituzioni di rettorica, tutte le tecniche, in una parola, non son che prodotto delle età meccaniche, destituito d'ogni valore creativo.

Il suo pensiero che continuamente si districa, in realtà, non si libera mai.

Così, nella sua distinzione di prosa e di poesia, dove, dopo l'esclusione del criterio di linguaggio ritmico e aritmico, torna a fargli giuoco l'idea rettorica di certe tendenze armoniose, peculiari a ciascun linguaggio, che, nelle creazioni dei poeti, ubbidirebbe loro, allo scopo di accostarsi il più possibile a quell'ideal tipo d'ordine da cui l'espressione della fantasia deriva suprema lucidità e vigore. Ma ecco, tosto, la sua esperienza personale ad avvertirlo che ogni grande poeta deve necessariamente innovare nell'intima struttura della sua ritmica, rispetto all'uso dei suoi predecessori. E il criterio empirico che gli ha pur servito, distogliendolo da un problema ch'egli non sapeva sopprimere semplicemente, col farlo riassorbire nella distinzione prima di immaginazione e ragione, poesia e scienza, è per tal modo, con ingratitudine, virtualmente sconfessato.

Ma la spiegazione mimetica e associazionistica del fatto dell'arte, non appaga, abbiam detto, la sua coscienza di creatore, mentre, d'altra parte, il suo mito dello spirito creatore, che abbiamo sopra tracciato, troppo splende sulle cime di questa coscienza, senza rischiararne l'intimo travaglio. Ed egli, a tentoni, si riaffatica, a più riprese, intorno al problema della genesi dell'arte. Ha espresso liricamente che poesia è creazione (ποιεῖν), divinità nell'uomo, anche ripetendo le parole del Tasso: « non merita nome di creatore se non Iddio e il poeta », ma, in fatto, non arriva mai a calmarsi nel concetto di questa intimità creatrice. Eccolo, perciò, a cercar le scaturigini della soggettività, — che egli non sa vedere come un *a priori*, per sè stante compiuto e sicuro, — fino attraverso una distinzione fra un'ispirazione naturale (quale sarebbe quella del primo uomo davanti al mondo), e un'ispirazione umana, derivata dall'intersecarsi delle relazioni sociali; sebbene poi rinunzi a trarre qual si sia deduzione da questo rozzo principio, per ritoccare dell'idea dell'arte come espressione dei rapporti sociali solo su un terreno non più puramente astratto ma storico, e, cioè, nel suo abbozzo di storia della poesia europea.

E mentre, talvolta, le sue intuizioni lo spaventano e lo fan retrocedere, altra volta lo inebbriano, e, inducendolo a dimenticare ciò che altrove ebbe affermato, lo spingon fin dove esse perdono ogni solida significazione. Così dove stabilisce una identità di poeti e filosofi, quasi essi rappresentassero lo stesso grado di conoscenza. La qual confusione tanto maggiormente ci colpisce in lui che ha sì viva consapevolezza della funzione della poesia quale estrattrice delle forme prime dalle matrici della vita, mentre la filosofia, sempre

secondo lui, non è, se non fredda analisi, constatazione, classificazione di ciò che la poesia ha creato.

Ma è una spostata finezza artistica che lo fa reagire esageratamente alla prosa colorita e numerosa di Platone e Lord Bacon, e fa passare in seconda linea, a' suoi occhi, la sostanza logica dei loro scritti. Concentrandosi tutto nel godimento di quanto nell' espressione di quei pensatori sente di arte continua e palpitante, egli finisce per dare la variante paradossale di una verità intravvista genialmente. Per tutto quanto i filosofi suscitano in lui di consonanza e simpatia, essi non son che poeti. E, così posta, si vede che l'identità non è che un'identità tautologica, che afferma, cioè, semplicemente, che i creatori son creatori.

Incertezza non minore è nella sua idea di storia. Quell' eterno che, nelle forme modellate dallo spirito poetico, vive in ogni età, non è conosciuto nel suo total significato dagli uomini, suoi poeti e sacerdoti che l'hanno oscuramente aiutato ad assumere vita storica. Essi si trovano tutti in uno stato di primitivi, passionali, ispirati; che vanno e non sanno come nè dove. Nè sa il poeta, che è « come un usignolo nascosto nella tenebra e canta a rallegrar di dolci suoni la sua solitudine »; nè sanno gli uomini che l' odono: « incantati dalla melodia di un musicista invisibile, i quali si senton trascinati e commossi, ma non sanno donde e perchè ». Soltanto la storia, ricostruendo il giuoco delle cause e degli effetti, conosce questo eterno, versato in questo contingente. Vediamo qui accennato un ritmo della vita spirituale assai diverso da come sarebbe stato da aspettarsi per parte di uno che, ad Oxford, sotto l' influenza dei sensisti, aveva espresso, nè si poteva più insolentemente, il suo disprezzo per la storia. E anche altre volte, egli sembra con inconsapevole

profondità voler coronare la regolare strofe ed antistrofe di poesia e scienza con l'epodo della storia, nella quale, l'intuizione poetica fa feconda la certezza scientifica.

Ma poi, il giovanile pregiudizio giacobino che « the world is tired of the past », lo riafferra e lo solleva accecandolo contro tutto quanto è stato, e lo fa tornare alla sua puerile avversione alla storia, intesa come enumerazione di fatti morti, frammentarî, senza continuità ideale, mentre pur la inspogliabile acutezza del suo temperamento d'artista non gli permette di passar sopra e non confessare l'impressione ricevuta dai particolari vividi di poesia di cui son ricchi i libri di storici come Erodoto e Livio.

La poesia dà il mondo come visto da Dio, dà la visione teleologica del mondo, supposto a fondo di questa teleologia l'ideale shelleyano. Di qui l'idea che la poesia crei *tipi* che l'un l'altro si passano la lampada sempre più fulgida di questo ideale.

Sicchè, mentre la sua teoria fondamentale della funzione poetica è, in certo modo vichiana, la sua interpetrazione di Omero e degli altri poeti è tutt'altro che vichiana, ma viziata dello stilizzamento neoellenico, uso Winckelmann, David, Canova. Egli sente, tuttavia, la non assolutezza dei tipi omerici e li giustifica con la riserva che ogni età tipifica con le sue bellezze anche i suoi errori peculiari, benchè la temporanea veste di errore sia soltanto un velo del quale il poeta soffonde le sue creazioni, ispirate a una ideal proporzione di verità e di bellezza che finisce per palesarsi allorchè i capolavori son guardati alla luce dell'eterno.

Ma quella mimesi che l'arte, che è creazione, non compie rispetto agli oggetti della natura, la vita pratica l'effettua rispetto ai *tipi*, noi diremo *miti*, che i poeti animano in ciascuna età. « Non v'ha dubbio che

coloro che leggevano Omero, dice lo Shelley, si sentissero stimolati ad un'ambizione di diventar simili ad Achille, ad Ettore, ecc. ». E, in questo senso, i poeti — poichè la civiltà si precipita nel solco da essi aperto e lo colma — son veramente institutori civili e religiosi, fondatori di vita. I miti che essi èstraggono dalla sostanza oscura dei tempi, son quanto di veramente dinamico circola nelle religioni, per tutto il resto non altro che legislazione pratica, concretamento di norme utilitarie, necessarie nel contingente ma senza valore assoluto (cfr. Bruno). L'eternità del mito non è che fantastica, fermata nelle forme armoniose della poesia; il rimanente è transitorio e caduco e rifluisce in ciò che è sua emanazione: la civiltà meccanica, informata sì dalla civiltà poetica, ma in grado troppo lontano perchè l'influsso si faccia equamente sentire e prevalga sulle fatali tendenze degenerative dell'utile volgare ed egoistico.

E il ritmo della vita è sempre dato dalla poesia. Tutte le volte che una tepida ondata di sangue poetico scroscia nelle arterie della vita, questa si accresce e insieme si approfondisce. Nascon le nuove mitologie e le nuove religioni, l'umanità assume orientamenti nuovi e lavora a ricostruire sui residui delle civiltà tramontate.

Quelle simpatie pedagogiche che la famigliarità dello Shelley con la filosofia platonica farebbe a momenti sospettare, là dove il suo pensiero è men chiaramente espresso, si vede sempre che, in sostanza, si riassorbono nella sua intuizione primitiva dell'attività creatrice della poesia. E' anzi, questo, del senso vero dell'azione pratica della poesia, uno dei punti che lo Shelley, pure interrottamente, ha visto con più profondità, forse perchè le sue personali tendenze poetiche l'avevan condotto a più maturamente pensarvi attorno. Ed egli riesce ad affermare che la poesia è, in ogni

senso, tanto più attiva quanto è più assolutamente poesia, e contiene ed esprime quelle che possono anche esser nuove aspirazioni nell' ordine della pratica più puramente concretate nella sua sostanza fantastica. Questa, identica ed una con la sostanza mitica delle religioni, serra il germe di tutti gli sviluppi e pur di tutte le degenerazioni posteriori, che frattanto, s' intende bene, non la concernon più come poesia.

Gli sembra propria delle età fiacche la sovrapposizione cosciente delle velleità pratiche all' impulso fantastico, nelle menti dei poeti, ed osserva che ciò facendo un poeta rinunzia alla sua qualità di creatore e cioè all' eccelsa, per conseguire l' inferior qualità di autoscoliaste e divulgatore. E nel suo *excursus* di storia della poesia europea, arrivato all' epoca alessandrina, piglia occasione di acutamente confortare di esempî questa intuizione. L'umile realtà sensuale che i bucolici cantavano era la maggior conquista possibile sull'egoistico intorpidimento del loro tempo. Poichè il segreto della vita è partecipazione e amore, e amore altro non è che un varcar continuamente i termini del proprio egoismo, facendo propria in qualunque forma la vita delle altre creature e delle altre cose. Ora, la fantasia, che rivela quanto vive oscuro e quasi inappercepibile negli anfratti anche più poveri della realtà, è istrumento primo di vita, appunto per questo suo puro valore apprensivo.

Così l' adolescente che, a Oxford, stretto il cuore dal dubbio di non fare il proprio dovere col semplice esercizio della poesia, si dimandava angosciosamente: a che cosa serve l'arte?, e, parendogli essa attività quasi imbelle, di fronte alla brutale realtà dell' ingiustizia politica, della sofferenza proletaria, dell' oscurità che occupa tanti intelletti, si proponeva di non più esser

poeta, e piegar le sue spalle a più umili pesi, dopo dieci anni di poesia, trova una risposta che un secolo ricco quanto nessun altro in studî intorno al problema estetico non può che sostanzialmente confermare.

Accrescimento di conoscenza è accrescimento di amore; ora è appunto lo spirito poetico che, realizzando forme sempre nuove, realizza sempre nuove conoscenze. Esso scuopre continuamente il fatto integro della vita che continuamente pullula e florisce sotto il rifiuto delle forze passate. Ed altro non è sostanzialmente che l'intimità creatrice cui fanno appello, disegnando il loro avvenire di libertà e assoluta responsabilità, nel quale ciascun uomo sarà l'artista della propria vita, gli scrittori del sindacalismo.

Nell'intuizione di questo corso della civiltà è la essenza della « Difesa » shelleyana.

Allo Shelley nuoceva non saper dare alle sue idee se non un'esposizione drammatizzata, onde, talvolta, si trova da lui retrocesso in un passato olimpico o scagliato in un corrusco avvenire quanto meglio avrebbe giovato analizzare nella precisa attualità d'un dato momento storico. Difetto, questo, inerente alla sua fondamentale qualità di poeta, e che abbiamo in certo modo inteso attenuare isolando alcune principali vene di pensiero che sprizzano e s'impaludano in queste sue pagine, più che scritte con equilibrio di critica con furore di profezia.

Frattanto, il posto della « Difesa della Poesia » nell'opera in prosa di P. B. Shelley, è posto supremo. Liberi in tutto dalla parzialità che, a scrittori come l'Arnold, fa attribuire a questa opera di prosa un merito superiore a quello della stessa poesia, possiamo affermare che se qualcosa di essa rimarrà, sarà appunto la « Difesa ».

La quale gli scrittori inglesi chiamano universalmente una delle prose più belle della loro lingua, ciò che sarebbe presuntuoso volessimo noi impancarci a discutere. Non so se illusi in qualcosa dallo splendore ideale della poesia shelleyana, e dalle sue relazioni con la poesia di Milton, essi affratellano la prosa della « Difesa » alla prosa dell'« Areopagitica »; il che accenniamo così di volo e cediamo con beneficio d'inventario. Non è stato un criterio artistico che ci ha mossi ad analizzar queste pagine.

Ma abbiamo voluto ricercare, fra le idee che lo Shelley, giunto alla maturità della propria esperienza d'artista, vi esprime, intorno alla poesia in particolare e nelle sue relazioni col viver civile, e in genere poi intorno all'attività estetica, in qualunque sua forma, quanto sia di più singolare e notabile, tanto rispetto al grado delle idee del tempo, tanto perchè davvero affermato, non sotto queste e quelle contingenze di momento o di scuola, ma sotto specie di verità compiuta e perenne.

Già ogni riferimento troppo insistente a particolari atteggiamenti filosofici sarebbe inverosimile parlando dello Shelley che si nutrì con uguale entusiasmo alle filosofie più diverse. La realtà razionale egli non la considerò se non come un grado sorpassabile, sul quale librarsi nell'impeto della poesia - conoscenza suprema questa, florido coronamento dell'umana consapevolezza ; - sempre che non fosse il caso di discendere nella pratica spicciola, e servirsi dei dati e degli enunciati razionali a promuovere e conseguire quelle ch'egli chiamava forme inferiori dell'utile.

Locke gli serviva per combattere i preti, Platone per piedistallo a questa o quella fantasmagoria cosmica. Ai quali uffici di premessa fantastica o di arma contro il pregiudizio, si comprende agevolmente come qualunque filosofia, per un modo o per l'altro, potesse

servirgli. Onde le tracce dei pensieri più disparati, a un tempo, nel pensiero suo. Locke accanto a Berkeley, Platone e un che di neoplatonismo, non so questo per qual fonte giuntogli, accanto a Hume e gli scettici. Ma come in tutti gli uomini della Rivoluzione, se non era in lui — e non sarebbe stata possibile date le loro inestirpabili contraddizioni — una sintesi rigorosa e senza residui di questi pensieri, non mancava una sintesi provvisoria, poetica, sentimentale. E, in realtà, quelle nemiche filosofie fanno in lui oscuramente un corpo solo, un corpo le cui giunture razionalmente illusorie ma nel fervor della fantasia tenacissime, sono costituite da immagini, da continuità passionali, spoglie certo di valore, dal punto di vista delle logichette, ma non già di attività e, perciò, di significato da un più alto punto di osservazione. Onde si può affermare non essere stata prestata alle pagine della « Difesa » shelleyana se non una superficiale attenzione, da chi non vi vede che un bel pezzo di prosa poetica, senza un contenuto critico afferrabile, sebbene non completamente organato, che, di tra il balenio delle immagini e il fluttuar dei trapassi sentimentali, l'analista può estrarre e fermare in luce.

Se le immagini non mancano, può essere istruttivo ricercare in esse le estreme sottilissime venature delle soluzioni di continuità o delle effettive relazioni appena intravvedute o non sapute suggerire se non attraverso un mito frettoloso ed approssimativo. E il fondo non è fantastico, sì filosofico, sebbene non berkeleyano, nè platonico, nè lockiano, ma shelleyano. Nè contraddice questo, chi ben rifletta, all'aver noi or ora escluso essersi mai il pensiero dello Shelley fuso in un tutto pieno e sonoro e senza screpoli, e, come d'altronde il pensiero di tutti i poeti, esser mai giunto ad equilibrio e plenitudine fuorchè, implicitamente, nella sua suprema poesia.

Ogni altra prosa, scelta fra le più politiche o le più volutamente metafisiche dello Shelley, svierebbe nella ricerca di quel che il suo pensiero ha di più solido, distrarrebbe, col suo contenuto d'accatto, dallo studio della forma vera della sua umanità, sulla quale egli qui cerca ripiegarsi criticamente. Nella « Difesa » lo sentiamo fondar la sua ricerca sopra una vasta e diretta esperienza dell'obietto di cui tratta, mentre gli altri contenuti, — malgrado egli sia fra i poeti più assiduamente nutriti di politica e di filosofia — sotto l'ammirevole ma difforme fervore umanitario e quella manìa dialettica che frequenti volte nelle pagine delle biografie shelleyane ci increspa le labbra al sorriso, con le sue puerilità commoventi, non riescono a dissimulare la propria estraneità. Non ci appare questo giovane divino, in quelle pagine, nello splendore dell'atto creativo che questa « Difesa », con le sue viste disordinate ma profonde, irraggia. Egli riesce qui veramente a districare dai vani simboli, intellettualistici e retorici, il nucleo del suo pensiero ed a offrirlo spesso nella sua cordiale intimità. La sostanza che egli studia è immediata alla sua *forma mentis*, palpitante e docile sotto il suo entusiasmo creatore, e, se mai, la vedremo alzarsi in volute eccessive, sprizzare con inquietudine instancabile, ma non restar come l'altre segretamente fredda e sorda, tra i colpi dialettici ed i bollori oratorî.

E se lo Shelley oscilla e ondeggia, esagera e indietreggia, sembra ora smentire ciò che una pagina innanzi ha affermato, più spesso lo vediamo fissare il problema dell'arte con vergini occhi, ed è appunto allora che egli filosofa inconsapevolmente robusto e sicuro. L'« amore » delle sue irruenti effusioni umanitarie, lo « spirito » delle vuote elucubrazioni metafisiche, ci disvelano quel che essi significano di più vero e fecondo, ci dicono il loro vero nome che è poesia, e la teoria della poesia diventa la teoria della universa elementare attività

creatrice, che sopporta e nutrisce la vita, divenendo lo spirito poetico non altro che il motor primo del mondo. Tale è il fulcro di questa « Difesa », della quale, invero, altra difesa non poteva immaginarsi più vasta e definitiva.

Quando, nel 1816, il senso di questa identità balenò la prima volta al commosso intelletto dello Shelley egli compose l' « Inno alla Bellezza Intellettuale » ove, i migliori critici si accordano a dire, il suo destino di poeta è la prima volta sicuramente affermato.

Rivolgendosi allo « Spirito della Bellezza », e narrando a lui come ad un' amante di specie divina, in strofe impetuose, la combattuta genesi del suo conoscimento: « la tua ombra cadde su me », egli dice, ed « io gridai, e giunsi le mie mani in estasi ».

« E feci voto di consacrare ogni mia facoltà a te e a ciò che è tuo; non ho io tenuto la mia promessa? Con cuore che palpita ed occhi lacrimosi, pur ora io evoco i fantasmi di mille ore, ognuno dal suo muto sepolcro; in chimeriche pergole di bramoso studio e di gioia d' amore esse vegliarono meco sull' invida notte; e sanno che non mai gioia rischiarò la mia fronte che non fosse una con la speranza che tu libererai questo mondo dalla sua cupa schiavitù, che tu, o terribile bellezza, attuerai tutto ciò che queste parole non possono esprimere ».

Ma l' influsso vitale di questo spirito della bellezza è qui invocato sul mondo quasi con dolore apocalittico, a redimerne fermamente la torbida schiavitù, a perennemente dar « grazia e verità all' inquieto sogno della vita ». Nei primi mesi del 1821, all' epoca della « Difesa », la preghiera è, in fondo, diventata coscienza di un atto; l' invocazione risuona come impeto di una fede che ha imparato a sentire onnipresente, nel ritmo stesso dell'esistenza, sotto il delirio l' afflizione la contraddizione, quello spirito che essa invocava, e in questa coscienza

continuamente si vivifica. Il trapasso da quel supplicato futuro alla certezza di questo presente altro non è se non l'affermazione del *Prometheus unbound*. È, potremmo anche dire, lo spirito essenziale della moderna poesia.

Ma quasi che l'attual coscienza di questo ritmo dovesse segnare anche il culmine naturale dell'evoluzione poetica dello Shelley, nati, nel 1821, con questa « Difesa », l'*Adonais* e l'*Hellas*, e nel 1822 poca poesia frammentaria, lo Shelley moriva. Affermato quel ritmo divino sul fragore deforme di un inquieto mondo di cui lo spirito della intellettual bellezza ebbe infine conquistato il dominio, sembra che il popolo guerriero dei miti shelleyani si addorma nella luce pacifica che la sua fede e il suo travaglio hanno chiamato sulla terra.

E v'ha un che di solenne nel fatto di questo lascito estremo, compiuto quando l'oscura remissione dei morituri era già nel cuor del poeta. Gli anni 1821 e 1822 furono fra i più cupi della sua esistenza. La poesia sembrava gli sfuggisse; e forse tanto gli sembrava perchè non mai come allora essa fu in lui attualità. Gli venne perciò fatto di affidare come in un vaticinio quel ch'era ormai limpidamente ed era pur sempre stato il segreto della propria vita; e poichè la sua vita egli aveva consacrata allo spirito universo, onde vi lasciasse i suoi responsi, quel ch'ei sentiva, con la certezza del profeta, forma della più alta espressione umana dell'attività universale.

JOHN KEATS

Non ci dobbiamo dolere di essere costretti più spesso e con più allegrezza di volontà a parlare di traduzioni lodevoli che di nuove opere originali, di ristampe opportune che di rivelazioni di nuovi ingegni. O se in qualche momento possiamo anche dolerci, al rammarico non va conferito un significato definitivo, a quel modo che la rampogna scagliata dall' impaziente ai nuvoli e al gelo di un dicembre ostinato, non esprime un desiderio formale di veder capovolto l'ordine dell' universo.

Se molto si traduce e si ristampa, anzichè piangere sui nuovi ingegni lirici che non sorgono, sui nuovi autori drammatici che combattono la dura madre del proprio embrione, convien guardare quel che si ristampi e si traduca, e, principalmente, quel che si traduca, poichè il passaggio di un poeta o di un filosofo da un idioma ad un' altro, segna l'avvenuta formazione di un nuovo stato o, almeno, di una aspirazione nuova di coltura. Non furono certo Ossian e Shakspeare che ingenerarono, tradotti, quel fervore spirituale quel bisogno di libertà fantastica che caratterizzarono in Francia, in Germania ed in Italia il primo romanticismo. Ma questo è certo, che quel fervore e quell' eccitamento poetico si rifletterono in Ossian e in Shakspeare, e vi si riconobbero la prima volta.

Oggi Ossian è dimenticato e il suo spirito non si ritrova più che in qualche incisione in rame, con la data del 1800 o giù di lì, dove una fanciulla in veste candida

e coronata di stelle conforta un bardo cieco che percuote la lira, seduto su uno scoglio prospiciente ad un mare che singhiozza. Shakspeare ha trovato forse ora chi meglio potrà farlo conoscere fra noi. Ma un più giovane figlio d'Inghilterra torna oggi in Italia, quasi un secolo dopo che vi venne, attratto da quella grande aspirazione meridionale che, nei primordi del secolo scorso, portò fra noi i più vasti spiriti dell'Inghilterra, come un vento che reca verso plaghe felici di sole e verdi di palmizi un grande remeggio di aquile fulve e di cigni siderali.

Gli hanno composto recentemente un piccolo museo in Piazza di Spagna, dove egli visse gli ultimi suoi giorni, in vista della scalinata della Trinità dei Monti che, dalla base folta di giacinti e di violette, sale diritta e si appunta nella chiarezza rigida dell'obelisco, come una nota d'organo tenuta. Gli spiriti malinconici visitano il suo sepolcro, presso quello del suo maggior fratello, ombrato dai pini e dai cipressi, nel cerchio delle mura Aureliane. Ma ormai è stato fatto di più; all'omaggio del sentimento è stato unito l'omaggio dell'ingegno. Parecchi suoi canti sono stati amorosamente tradotti e raccolti in una forbita edizione (trad. F. Faruffini, edit. R. Ricciardi, Napoli 1911), mentre finora le traduzioni che si avevano erano eccessivamente parziali e frammentarie, e difficilmente trovabili, in fascicoli poco noti, o su per le pagine di riviste non venali.

Rileggiamo dunque, nella nuova forma, i poemi di questo giovane morto a 26 anni, al quale il gusto poco disciplinato di taluni ammiratori, decerne nella storia della poesia inglese il posto immediatamente successivo a Shakspeare, e che, dalle sue lettere, dai racconti delle persone che l'accostarono, dalle notizie che ci rimangono intorno ai suoi gusti ed ai suoi amori, ci appare invece nè più nè meno che un buon ragazzo, senza curiosità profonde come senza preoccupazioni pratiche,

pigro e calmo, in quel breve disastro che fu la sua vita, tutto stupito ed assorto dai capricci delle sue rime e della sua bella restìa.

Chè se in quella sua calma indolente, in quella assidua meraviglia, egli propose a se medesimo qualche cosa, fu di proteggere la sua intelligenza dall'intrusione della scienza e della filosofia, dalle passioni politiche, dalle inquietudini religiose che affaticarono gli spiriti del suo tempo; fu di impedire che il suo ingegno si irrigidisse in uno schema qualsiasi, sotto l'urto di queste passioni, al contatto di questi ideali, e non fosse più tutto docile e remissivo a rispondere alle impressioni delle cose. Egli volle che la sua vita fosse scritta dai vari riflessi delle cose sulla superficie della sua coscienza inoffuscata, e si cedette ad esse e volle essere la loro preda. E poesia fu per lui il nome di questa assetata porosità che egli custodiva gelosamente ai suoi sensi e che gli dava una tanto ricca apprensione della vita. E verità, intendendo per verità la lucidità di questa apprensione, gli fu sinonimo di poesia. Tutto l'universo gli si assommava volta a volta in una sensazione, a raccogliere la quale sembrava che la natura l'avesse singolarmente foggiato: figlio settimino di una madre ardente e sensuale, vissuto sempre assai gracile, e, da ultimo, strutto in una malattia durante la quale tanto delicate e profonde furono le impressioni che egli ebbe e descrisse, che la sua esistenza sembrò aver perduto, attravèrso il dolore fisico, il rammarico della gloria sfuggente, lo strazio dell'amore negato, ogni coesione egoistica, ogni consistenza personale, e non più essere che un respiro emanato dalla terra e soffuso intorno ad essa, come una di quelle nuvole che vaporano nei calori ed ondulano raso il suolo a inumidire le corolle affocate e la verzura arsa di un fresco

salito dal seno profondo dove stillano le acque sotterranee: un fresco quasi tombale.

La fecondità che egli canta è la fecondità delle cose che mutano e quasi senza dolore si disfanno, la pienezza della vita che si gonfia e trabocca e si agguaglia nel sonno funerario, nel quale egli sente confusamente formarsi ed agitarsi le forme future, nella tepida guaina embrionale. Chiede, a celebrare in un'ombra di foresta una festa bacchica, una coppa macchiata di porpora e tutta bolle cristalline scintillanti all'orlo, ma una coppa di vino " che sia stato a lungo in fresco in una profonda fossa della terra ", e vi fa pensare al vino consacrato, nelle necropoli antiche, nelle fiale e nei buccheri sepolcrali. Addormenta nella benedizione del sole italiano l'inquietudine del suo corpo emaciato, ma sollevandosi dal suo sonno dice che ha sentito " intorno al suo corpo spuntare le pratoline ". Sembra che egli veda e senta tutte le cose per la prima e l'ultima volta, e che nell'occhiata cupida della quale le guarda, raccolga tutto il sole ed il colore che le pupille comuni bevono in tutta una vita. Il suo canto è il canto della " bellezza che deve morire ", la sua festosità è " la gioia le cui mani sono sempre alla sua bocca per dare l'addio ". In sì fatte immagini egli disse il segreto di quel suo sorriso sbocciato sul mondo come una rosa presso una ara, di quella sua commossa partecipazione panica che a momenti si fa improvvisamente fredda e solenne come un rito funerario. E la sua poesia ci appare nell'attitudine composta e appassionata di una Antigone che saluta il sole nell'atto di avviarsi nei recessi dell'ombra: ma un'Antigone che ha perdonato, una Antigone che ha dimenticato e ha reso il suo cuore senz'ira e così leggero il suo passo da non piegar più neppure i gambi gracili sulla sua via: una Antigone che va a morte e s'incurva ancora a guardare innamoratamente e a benedire.

Dalla soglia sulla quale essa sosta un istante, e che scomparte l'ombra ed il sole, vediamo aprirsi giardini paradisiaci, luccicanti di ciuffi d'acqua, ombrati di cupole folte che filtrano uguale un pallore lunare, dove le rose spendono come cuori di fiamma e le camelie come larghi grumi sanguinosi. Sentiamo fra l'erba cupa il gorgoglio di sillabe sonore delle polle lustrali, e in profondità tanto lontane che sembrano le profondità infere o le profondità del sonno, l'inno frenetico degli usignoli sacri. Ma i profumi che alitano dalla vegetazione turgida sono troppo ghiacci ed acuti, i colori hanno una esasperazione troppo dolente, le attitudini delle statue sparse tra il verde hanno un che di desolato che accora. E quella copia smagliante di fiori e quella serenità di marmi non ci illude. Noi sentiamo che il loro fulgore vive sotto l'occhio vigile della morte.

Proporsi di seguire dettagliamente il modo nel quale la sete panica e la coscienza funeraria si mischiano nell'opera di Keats e, presenti ovunque, la improntano con diverso predominio, sicchè questa opera ora sembrá sfumarsi di un'aria felice di grecità, ora imbeversi di fosco colore medioevale, significherebbe analizzarla parola a parola, rivederla in tutte le sue immagini, giacchè essa è costrutta con tale nitido scrupolo, e calcata in ogni vocabolo con tale desiderio di raggiungere l'essenza più riposta, che il suo intrico è indissolubile e la sua realtà è, in ogni punto, totale.

Si posson meglio isolare le due correnti che si fusero nello spirito di Keats ed animarono la sua arte, nelle sue simpatie di coltura: coltura rozza ed intesa puramente all'eccitazione della fantasia ed al perfezionamento dello strumento letterario. La sua grecità e il suo medio evo tendono l'una verso l'altro, e la sua grecità è alessandrina e il suo medio evo è ronsardiano

e boccaccesco. Nell'una, l'affermazione di quella vita aereata e luminosa che siamo soliti di chiamare classica e pagana è venata dalla tristezza del prossimo disfacimento; nell'altro la rigidità superstiziosa è abbonita dalla nostalgia di quella vita. Sulle spalle dell'efebo spuntano le ali versicolori dell'angelo neoplatonico. La chiesa gotica si popola di arche ghirlandate. La “ Vita di Apollonio „ e il “ Decamerone „ porsero in ugual modo trame feconde alla sua fantasia.

Egli era spirito troppo squisito per esagerare la curiosità medioevale dei romantici in una tensione frenetica alla Byron, ed era anche troppo fragile e troppo incerto per sollevare il suo senso della natura alla universalità dello Shelley. Rimase immune dalla enfasi diversa di questi due poeti. Il mediovalismo romantico diventò, nella sua arte, lusso di particolari strani, di fogge bizzarre, di nomi esotici e sensuali dal suono prezioso. Nelle sue storie singolari si narrano amori gaudiosi, contaminati dalla furia barbogia di retori ascetici, e veglie piene di voluttà, nelle quali i risi ed i baci sommessi s'interrompono di lontani canti di elfi o di un sussurrare di eremiti preganti. Le sue donne ci rammentano quelle principesse cristiane, figlie di consoli o di procuratori, che portarono il nome di qualche imperatrice di Roma e ora dormono nelle cripte delle chiese di stile romanico, distese con la chioma spiovente sul coperchio di urne adorne di sculture dove il mito di Dionisio è confuso col mito di Cristo e un cherubino con la fiamma in fronte custodisce l'uscio socchiuso del regno di Proserpina. I suoi giovani fanno pensare a qualche nuovissima incarnazione di Ermes messaggero in terre cattoliche o guardiano di un pomario conventuale; o ad Apollo servo di un nuovo Admeto, in una principesca solitudine della Bretagna o di Provenza. Il petaso non esclude la mitra e il caduceo fiorisce nel pastorale.

Descrive un mostro orribile e meraviglioso, a metà femmina e a metà serpe luccicante. “ Era una forma gordiana di abbagliante tinta, a macchie vermiglie, d'oro, verdi ed azzurre, rigata come una zebra, maculata a mo' di leopardo, occhiuta come un pavone, e tutta di cremisi listata: era cosparsa di argentee lune, si che, quando essa respirava, si dissolvevano o splendevano più lucenti.... pareva una donna degli elfi in espiazione, la bella di un demone, o un demone stesso. Sulla sua cresta aveva un languido fuoco di stelle, come la tiara di Arianna; la sua testa era di serpente, ma oh, amara dolcezza! essa aveva bocca di donna con tutte le sue perle ». La mischianza delle reminiscenze classiche e dei particolari realistici, quella idea del demone accanto a quel nome di Arianna, quella squama di serpente che luccica a sommo di una carne che pare antico marmo ambrato fatto vivo, ci spiegan troppo bene come i preraffaeliti vedessero un loro precursore nell'artista che lineava le sue visioni in nitidi segni pieni di colore tanto vivace. Ma essi erano troppo coscienti e sistematici per sostenersi nella limpidezza di quel suo candore sensuale, e ne scomposero presto e ne polarizzarono l'equilibrio. La creatura squisitamente sensitiva che era in Keats, si faceva o voleva farsi incorporea in Rossetti, s'accendeva di pallore morboso, si coronava di aureole alonari, o diventava, disillusa di queste ascensioni, la creatura esasperatamente sessuale del giovine Swinburne: « Anactoria » o la « Signora dei sette dolori ».

Ma se non si è riusciti a salvare lo Shelley, in Italia, da una interpretazione viziata irrimediabilmente di decandentismo, badiamo almeno che la complessa delicatezza di Keats non si corrompa di quella loro troppa diversa morbosità.

Era una posizione ideale incredibilmente instabile ed oscillante quella che viveva sospesa nella sua persona

e si esaurì in appena sette anni di attività poetica ed in un ristretto numero di lavori. In alcuni di essi il presentimento dell'imminente disequilibrio è palese. « Iperione » fu un supremo tentativo, nel quale il suo panismo, sempre bisognoso di concretarsi in particolari minuti, si cercò anche un'impostatura vasta, dentro le linee di una antica teogonia. Ma non fu che un tentativo. Manca l'alto fervore che giustifichi la statura titanica dei personaggi. Quel che c'è di vivo son le solite immagini che balzano come fiori rutilanti da un fondo oscuro e confuso quando i loro contorni non si attenuano e non si perdono, sotto l'ammucchiarsi delle paste, e i colori non si diluiscono a forza di tendere allo splendore, e le idee e le immagini non scompaiono in un eguale polverìo d'oro, ed egli non dipinge che la luce. Ma altre volte, in canti più rapidi e concentrati, il segreto del suo spirito si dona. La stanchezza letale lo aggrava ed egli dubita di avere tempo e lena ad effondere tutta la sua vena poetica nei ruscelli sonanti delle epiche flessuose, nella grazia colorita dell'ottava rima italiana o della stanza spenceriana. E si chiude nel breve giro di odi di melodia e di colore raddoppiato, a illudere la sua desolazione, suggerendole cose belle e gioiose, in una copia ed una ricchezza che forse non si sono ripetute più mai. Quasi non sa di quel che canti, e fa volgere il suo canto sur un'orma di bellezza contemplata, come nell'« Ode all'urna greca »; o dietro un'eco di altro canto, come nell'« Ode all'usignolo »: « Non riesco a vedere quali fiori sieno ai miei piedi, nè quale soave incenso penda dai rami, ma in una imbalsamata oscurità indovino ogni dolcezza: l'erba e il selvatico albero da frutto, il candido biancospino e la pastorale rosa di siepe, le viole che in breve fioriranno nascoste nelle foglie, e la primogenita della metà di maggio, la muschiosa rosa, piena di rugiadoso vino..... Attristandomi io ascolto; e per più volte sono stato

quasi innamorato della benigna morte, e l'ho chiamata con soavi nomi in tante ripensate rime, che portasse nell'aria il mio respiro quieto: ed ora più che mai parmi ricco il morire: finire nell'ora della mezzanotte senza duolo, mentre tu versi la tua anima intorno, in una siffatta estasi. Ancora tu canteresti, ed io darei orecchio invano al tuo alto requie, divenuto una zolla ».

Di fondo al suo languore gli prorompe il desiderio estremo: pietrificarsi in una partecipazione di bellezza, al contatto della morte che viene.

Eppure, così trepido, così umile, e così rassegnato, in quella grande famiglia di spiriti combattivi che agitarono tutta Europa e vi suscitarono incendi poetici le cui tinte colorano fino la nostra ultima grande poesia, egli non appare un esule ed un intruso, ma come il più giovine e più delicato fratello: il figlio pastore in una famiglia di vati e di guerrieri. È il più giovane figlio di Pan, in quella schiatta di poeti che, nelle lande devastate dalla rivoluzione, seminarono, in nome di Pan antico, le nuove messi. Come lo Shelley lo cantò: il pastore Adone, al quale egli dette per madre, con intuizione profonda, Urania, creatura stellare. Fu come un fanciullo in una festa religiosa che si adorna delle ghirlande e si balocca con le mole sacre. Ma la sua puerilità è soffusa della luce di quella circostante grandezza, nella sua linea si ritrova alcun che di quelle linee potenti, la sua gracilità romantica intenerisce, venuta a rifugiarsi, perseguitata dalla morte, quaggiù nella placidità formidabile di Roma.

E in queste tepide mattine, tornate limpide e dolci nella serenità dei cieli lavati, sul suo sepolcro in questa terra dove egli cercò troppo tardi il sole che risanasse il suo sangue avvelenato, a ripensarlo par che debba dormire ancora intatto, lassù all'ombra della Piramide,

come una creatura di mito, una creatura assetata di voluttà e restata eternamente vergine, femminile più che maschia: quasi una giovine Psiche magra ed ignuda che tremi sotto la carezza luminosa del suo grande amante. L'ellera si arrampica ai lievi ginocchi del dormente, il ragno tesse sopra il braccio ripiegato e sul capo che non s'alzerà più la sua trina, le farfalle dormono sugli occhi, e i capelli s'imperlano di brina.

Vien fatto di parlare piano, evocandolo, come se da un momento all'altro si potesse destare.

Non è un Titano. Che importa? Bastano alla sua gloria le mammole nutrite da questo suolo sacro, delle quali il suo sonno si infiora.

ALFREDO PANZINI

Alfredo Panzini attira l'attenzione di quanti, non lasciandosi illudere dall' aggressiva rinomanza dei pochi scrittori in gran voga, amano chiedersi se nella opaca zona retrostante allo sfacciato sbrillantio della ribalta, non vivano, per avventura, ingegni sinceri, forze dirette a qualche scopo non ignobile, spiriti assorti in ricerche non volgari. L'esclusivismo luminoso e l'audacia affermativa, caratteristici dei temperamenti destinati a primeggiare, gli son negati. Ed egli compensa queste doti con altre, certamente più equilibrate, ma anche certamente meno fortunate.

Si respira nella sua opera quell' odore di decorosa miseria che è proprio delle famiglie della bassa borghesia, nelle quali l'insistere delle sventure non ha potuto contro la durezza della virtù. Nella luce colata per le mura giallastre e filtrante fra i convolvoli che fanno rete alle povere finestre, si mescola un odore di cibo rialzato dall'acuta nauseabonda fragranza dei farmachi dell' ultima malattia. Da un andito umido e ottuso si vedono le camere spoglie e malinconiche, e il lumino che vacilla in fondo a una di esse sembra vegliar perpetuamente un defunto. In un angolo di cortile, dove un raggio di sole batte sui vasi dei gracili fiori, giuocano due o tre bambini, senza alzare la voce, con una serietà che rattrista. Diffuso in quelle penombre e in quelle luci smorte è il sentore perenne della sciagura e, se è possibile, a far più cupa e micidiale l'inedia, il visitatore, fatuo e avventato, mesce il suo consiglio ironico e il suo giudizio quasi insultante.

In un momento di profonda tristezza storica nacque l'arte di Alfredo Panzini, il cui ingegno, per parte sua, era fatto per assorbire questa tristezza e quasi compiacersi di scavarla e approfondirla, piuttosto che per averne ragione. Il che avrebbe potuto darsi in più modi: per virtù di compatto impeto lirico; per acutezza critica che avesse potuto risolvere quella lassitudine nelle sue tendenze, giustificarla nel significato: che avesse potuto, in una parola, dominarla; infine, per dono di pura e semplice fatuità. Vi son mali fra mezzo ai quali si passa incolumi, unicamente per il fatto di ignorarli. Ma Alfredo Panzini non era un'aquila lirica, non aveva l'occhio tutto assorto a sviscerare i problemi dell'arte e della coltura, non sapeva esser fatuo.

Posto sul confluente di due epoche molto diverse, rappresentate respettivamente da Giosuè Carducci e da Gabriele D'Annunzio, nei suoi romanzi, nei suoi racconti, nella sua critica, etc., egli è venuto esprimendo, con una velata accoratezza da reazionario, il rammarico di non aver potuto fare ingenuamente squillare la sua poesia nei modi rudi e sereni del maremmano, e, insieme, di non aver superato in un audace e sicuro umorismo certi atteggiamenti odiernissimi, che non lo soddisfano; mentre quell' umorismo che gli è venuto fatto, sembra, ad ora ad ora, oscurarglisi d'intima sfiducia, quasi a dare inconfessatamente ragione alle cose e agli ordinamenti cui sembrava volersi opporre. " Son venuto sempre a questa conclusione: due e due fanno quattro, uno meno uno forma zero; gli uni hanno ragione, ma anche gli altri non hanno torto. Ha ragione l'anarchia, ma la legge non ha torto. Ha ragione lo spiritualismo, come ha ragione il positivismo materialista; non hanno torto le masse socialiste e non hanno torto gli aristocratici del blasone e del denaro. Ottima la pace ma necessaria la guerra. Meravigliosa l'idea di un'unica umana famiglia, e pure santa l'idea

della patria. Si progredisce con una gamba e si va indietro coll'altra „.

S'intende come questo luccicare di problemi filosofici, morali e letterari, posti, sovrapposti, e scancellati sempre a mezza dimostrazione, non possa non dare all'opera dello scrittore un carattere di imprendibilità, di irrequieta mutevolezza, che non è fatto per consigliare l'adesione che non discute.

Nel suo spirito un'idea non può vivere della sua pura realtà logica, e si cerchia sempre di un sottile pulviscolo fantastico e sentimentale: gli intrecci dei suoi racconti, la scelta dei suoi personaggi risentono, spesso, di un simile ibridismo. Il suo romanzo è incamminato immutabilmente verso la critica, come la sua critica, anche quando più deliberatamente vuol esser critica, non sa rinunziare alle forme della narrazione. Ma se vi sono narrazioni sostenute da un *mannequin* astratto assai più grossolanamente di quelle di Alfredo Panzini, l'idea che ne costituisce l'anima, può arrivare ad esservi sentita liricamente, a riscaldarsi di vivo *pathos* e a lasciare scaturire movimenti di arte sicura. A cagione della sua stessa meticolosità d'analisi, della sua sospettosa scaltrezza, Alfredo Panzini non è giunto, quasi mai a questo stato che è condizione prima d'una poesia di vasto respiro. I suoi libri, son come una combattuta partita di scacchi, che ricomincia perpetuamente e perpetuamente rimane in asso. E la sua prosa traduce meravigliosamente questo lucido orgasmo, nel quale la idea di una sorta di fatalità storica onde, oggidì, dopo Leopardi e Carducci, sarebbe impossibile una grande arte, contrasta col desiderio e lo sforzo inconsapevole appunto di scoprire le forme di quest'arte.

Quell'abilità a dedurre forme, frasi, epiteti, movimenti, dagli scrittori aurei per accrescer dignità alla prosa moderna, che il Carducci nella sua opera di

rinsanguamento della letteratura italiana seppe comunicare ai suoi migliori scolari, e così ad Alfredo Panzini, ci procura ad ora ad ora lo spettacolo bizzarro di parole che respirano la loro fresca e placida derivazione trecentesca e di modi dottamenti latini, fissati in periodi che col loro asintattismo e le loro spezzature si chiariscono moderni come forse neppure il Panzini sospetta. Egli mesce nella coppa della sua poesia, mesce con mano generosa il luminoso nepente che le anime colte sanno attingere alla consuetudine con le divine opere dei padri. Ma poichè una tradizione letteraria, per quanto ricca, non può servire di moneta con cui fare spese di qualunque sorta, e i cuori fertili e vigili hanno in fondo sempre un po' di debito che li tormenta, spiccia sempre nelle pagine del Panzini, di sotto la rassegnazione storica, qualcosa da far vedere o intravvedere, da confessare o da far sospettare.

Il passato, robusto ed arcigno, simile ad un vecchio assolutista, ultima colonna di una famiglia ruinata, sembra nella sua opera comprimere atrocemente, se pure involontariamente, gli sforzi del nipote, troppo onesto per mandarlo al diavolo con allegria, e troppo debole per dimostrargli di fatto la sua indipendenza, col saper provvedere a se stesso, e vivere a modo suo. “ Abbi forza d' esser qualche cosa di grande e di degno „ gli dice il vecchio, schiacciandolo con la sua severità, e incitandolo con la parola maestosa. E il rampollo sembra confessargli: “ Volentieri! Ma, in fondo in fondo, non veggo di grande e di degno che te. Tu hai fatto tutto quello che io avrei voluto fare... „. Situazione che non saprebbe, certamente, apparir molto feconda, se non si pensasse che questo stesso rammarico, poichè è sentito acutamente e da un' anima pura, può, anche da solo, costituire motivo d'arte sincera, e che, nella sua dimessità e nella sua scialba tristezza, esso merita assai più di tanta impetuosa e applaudita

retorica, molto più facilmente e anche molto più vuotamente affermativa.

Sullo spirito del Panzini, nell'età della formazione, passò lo splendore e la rapina di una magnifica visione di arte e di vita. Nel suo libro sull' “ Evoluzione di Giosuè Carducci „ che, nonostante la scarsezza della documentazione, è certamente fra le poche cose serie scritte intorno a questo poeta, egli narra con parole commosse i giorni della sua gioventù, che furon riempiti da quell'aura purissima e gloriosa. Ma esperienze siffatte posson anche esser tali da imporre definitivamente, ad uno spirito minore, limiti che esso non potrà mai più superare. E invero, in Alfredo Panzini è rimasta incancellabile la coscienza di certi limiti, benchè la volontà di varcarli non per questo abbia del tutto potuto tacere. Giosuè Carducci, si sa, non capiva il romanzo. E il Panzini prova il romanzo: ma lo prova come intimamente persuaso delle ragioni di quella non comprensione, che era, in fondo, una tacita negazione. Sicchè, sviluppata una situazione la quale, dai dati della piccola vita ch'egli predilige, riesce a condurci in vista ad una grande significazione, a cogliere un soffio di eternità, ecco che, subito, gli vien fatto di ritrarsi, in luogo di buttarsi nel gorgo che egli ha scatenato, e trovarne l'intima legge. Piglia le sue precauzioni, e mette il cuore in pace con una qualsiasi ipotesi, che potrebbe, d'altronde, senza nessun inconveniente, esser sostituita dalla sua opposta, davanti ai problemi filosofici o di grande poesia, quando gli si ignudano di sotto il viluppo dei fatti. Non sa che flutare un po', e tornar confessamente un borghese. E lo fa con una tal grazia meneghina, la quale, nei suoi migliori momenti, può anche arieggiare a un che di manzoniano. Sembra considerare tutto il moto della vita come una serie di combinazioni destinate a muover la più o meno ben congegnata e più o meno acuta serie delle nostre

osservazioni di sapienza spicciola. Ad ogni avvenimento un pensiero isolato e ben schedato. E a sfogar questa smania di definizioni - non fossero che definizioni puramente ipotetiche - agli alberi lungo i fiumi e sui colli, ai mobili delle case povere e ricche, agli arnesi delle fattorie e degli opifici, ai libri solenni e puerili, e a tutte le cose brute e mute, concede libertà di parola, con una compiacenza che non ci urterebbe, se non vi sentissimo sotto un metodo ed un abuso. Il suo romanzo tende, in ogni fibra, a disfarsi in ragionamenti speciosi. E fuor che per questa difettosa caratteristica, si identifica coi tipi comuni sui quali si modellò il romanzo borghese sullo scorcio dell'ultimo secolo.

In realtà, non nel romanzo lo preferisco. Troppo l'umorista che è in lui soffre di comprimervisi e cammuffarvisi, perchè la sua irriverenza non abbia a recidere ogni tanto quella razionale illusione realistica della quale il romanzo non può fare a meno. Dove il Panzini si concede maggior libertà, egli raggiunge anche maggior determinatezza. Perchè allora ha a disposizione tutti i ferri dei suoi mestieri, e il professore vocabolarista e latinista, aiuta l'artista, mentre questi raggentilisce la polverosa dottrina e la pedanteria che quello, da solo, non saprebbe completamente dispogliare. Ed anch'io credo la sua opera migliore prima delle ultime novelle, debba cercarsi in quella *Lanterna di Diogene* (1907) dove una specie di italianizzata forma - viaggio uso Heine, non contraddice più i volubili volteggiamenti della fantasia che, gracile e inquieta, non ha la forza di quelle laboriose concezioni che sostengono il fondo omogeneo e costante di tutto un libro. Le ipotesi e le ironie, accarezzate, limate, sbalzate, niellate con l'arte con la quale un argentiere squisito tratterebbe una statuetta civettuola, e poi spezzate di colpo e rifuse d'un tratto in atteggiamenti analoghi ma differenti, fatte risaltar da grazie malinconiche e da asprezze

sane, le quali ci rammentano che qualche stilla di liquido sole epico cola nelle vene di questo scrittore, si fanno amare, ci ridono in aspetti indimenticabili (per es. l'" Attrice „), son qualche cosa di schietto e di vivo. Poichè gli è quasi impossibile scordarsi della letteratura, non domandiamo ad Alfredo Panzini lo sforzo ch'egli tenta nei suoi romanzi per darci una realtà ingenua, non vista attraverso le pagine dei libri e le lenti della riflessione e i veli delle reminiscenze. Ingenuo egli riesce, come tutti, quando ci dà immediatamente la sua realtà interiore, che è fatta anche di nostalgie libresche, di curiosità intellettualistiche, le quali non possono esserne astratte ed isolate senza disfarne tutto l'equilibrio. Il suo mondo è un impasto originale di grettezza vissuta e di grandezza sognata, di ironia espressa e di lirismo represso. In vista al palazzo Leopardi a Recanati, dopo averci fatto sentire come egli sa partecipare nella colossale tragedia del poeta, si prepara giocondamente a discendere pedalando la collina, e corteggia, frattanto, un'ostessa, che può rammentare le ostesse non meno simpatiche e paffute de' " *Reisebilder* „ pur restando perfettamente latina. Il ricordo commosso mormora una preghiera alla divinità dipartita. Ma con quella disinvoltura un po' ostentata delle persone che hanno un dispiacere in corpo, il professore Panzini debacca, mentre gli ridono i belli occhi promettitori.

Davanti a un cialtrone affamato, si dimanda, con l'oscura inquietudine del borghese che si sente compromesso in una crisi la quale non gli è comprensibile appieno, se veramente l'avvenire non andrà secondo l'inno di Turati, mentre studiando l'evoluzione carducciana, aristocrate come il maestro, era turbato dal " fango che sale „, e vedeva nei nuovi orientamenti della democrazia la causa prima della povertà dell'arte odierna.

Il presente lo commuove, ma il passato l'ammonisce, e l'ammonimento talvolta può in lui più della vergine, rischiosa emozione. Tanto più che la scuola alla quale si formò, lo dispose a interpetrare il passato e la storia così da credere che la loro sostanza fosse diversa, migliore e più possente, di quella che còstituisce la nostra vita quotidiana e sopporta gli avvenimenti che vediamo svolgersi intorno a noi. Per una curiosa ironia, quella scuola si battezzò dalla critica storica, e non dette nè un *corpus* di idee storiche, nè un metodo veramente degno di questo nome. Era un poeta che principalmente la rappresentava, e nella storia mescè troppo della sua poesia. Le epoche gli si risolvevano nelle grandi e fulgenti figure degli eroi. La tradizione classica lo portava ad accarezzare instancabilmente nella fantasia queste figure, splendenti dalle memorie sopra l'evo corrotto. E si formò in lui e, per imitazione, intorno a lui, un dissidio fra l'ieri degli eroi, e l'oggi dei tersiti. Si cercò la poesia per dire che la poesia era defunta e l'età era frolla. Superba poesia, come fece il Carducci; arte di schietta traduzione e d'imitazione come fece, per esempio, il Chiarini; arte assai più originale, rinnovata anche dallo spirito di una cultura meno pedantesca, da un sentore più largo dei problemi, delle tendenze, degli atteggiamenti nuovi che cercavano, pur conculcati, di trovarsi una via, come è stato nel Panzini. Una maggior severità o forse semplicemente una maggior maturazione dei tempi, avrebbe portato questi a disfarsi della sua arte, e svolgere, amo immaginar nella storia, facoltà le quali, nell'opera ch'egli ha dato, si sono invece accavallate all'arte, fiancheggiandola, mischiandovisi, lasciandosi sedurre, dalle sue grazie incerte e volubili, all'amplesso sterile dell'ironia? C'era nel Panzini il senso religioso del fatto storico. Ma il professore dalla umile vita difesa dal misurato stipendio, inebriata di smisurata

grandezza, non resisteva, davanti a taluna delle solari ridenti incarnazioni del latin sangue gentile, al gusto di tastare e di ostentare straziandole le sue piccole miserie, e vendicarsene, in certo qual modo, col protestarle dinanzi a quella maestà. La pagina solenne e severa gli finiva spontaneamente in un pupazzo e in una burletta; e questa si ritorceva in una considerazione malinconica, finchè la considerazione malinconica si stemperava tendenziosamente in una dissertazione: poichè diverse personalità si agitavano in lui, nè mi pare che egli sia mai riuscito a stabilir fra esse una ferma gerarchia. La sua opera resta, così, fino all'ultimo volume, a mezz'aria, senza prendere un aspetto ben definito. Determinata, scolpita, bulinata, con l'insistenza di uno scrittore lessicografo, rigo per rigo, parola per parola, nel suo aspetto generale è dubbia e ondeggiante; e meglio accetta riesce dove si è proposta questa inquietudine, questo ondeggiamento. Vale la pena d'aver perso uno storico per avere un ironista, giacchè in fondo, anche se il Panzini è restato preso nella propria ironia, e non ha saputo completamente orientarla, non si può dargli che questo appellativo? Giro la questione alla buona volontà di qualche filisteo.

A garantire alla sua opera, anche così come fino ad oggi ci appare, la simpatia che non può negarsi agli sforzi nobili e severi, basta la sua purità, la sua asciuttezza, la rapida nudità che concreta le sue sobrie intenzioni.

La solita voce bassa, pacata, che si fa udire quasi con timore, di tra la baraonda contemporanea, a intrattenerci di cose obliate, a ridestare in noi la nostra anima lontana di bimbi pensosi, a risuscitar nelle nostre memorie i sogni sognati negli angoli bigi delle case malinconiche, nei vesperi troppo lunghi delle solitudini prime.... Ecco come Alfredo Panzini si accosta a noi,

anche nel suo libro ultimo: *Le fiabe della virtù.* (Treves 1911).

Qualche cosa di estremamente umile ed accorato ci dice: di tanto umile e accorato che, quasi, a momenti, per troppa dolcezza ci fa male. Ma sa anche disfare senza residuo, in fondo alla nostra anima, quei sedimenti opachi che la consuetudine con la retorica e la magniloquenza attuali, che l'abitudine alla disillusione davanti ad ogni nuova opera di lingua italiana, vi avevano lasciato. Chiudendo l'ultimo libro del Panzini ci sentiamo diventati umili, nudi, e, in quella improvvisa purezza, quasi ingranciliti. Ci pare che la cupa malattia verbosa contemporanea sia cosa di un ieri febbrile, per effetto di un incanto piccolo e potente, diventato già estremamente remoto; a quel modo che i pensieri funesti e i propositi insani, nell'anima di un uomo trafitto di inquietudini, si addolciscono di un tratto e vaniscono se, nella mano madida di quest'uomo, si insinua fresca la mano di un bimbo o di una creatura veneranda.

Non che l'arte del Panzini abbia la ingenuità delle cose puerili. Ha ormai la freschezza e la semplicità divina della classicità rinnovata.

Ma a dire dell'arte di questo scrittore, quale ci si presenta in questo ultimo libro, vorremmo uno stile che fosse lo stile stesso del Panzini o qualche cosa di molto somigliante; giacchè una modernità cristallina come la sua, non può rispecchiarsi senza distorcersi, che in una perfezione compagna. E in Italia, invece, quella lucidezza e levigatezza di lingua, oggi, forse, non le possiede che lui.

Nemmeno nei momenti di commozione più intensa, questo stile suo consente a inturgidirsi di enfasi lirica, a riaffittire le sue pause. Ma striscia terra terra, rotto, da periodo a periodo, di brevi soluzioni di continuità; e, periodo a periodo, pare insino disarmonico, mentre l'insieme dei periodi nella pagina, e l'insieme

delle pagine nella novella, risulta di armonia stupenda. Magro, secco di suono, quasi zoppicante, la forza non gli è data dalla preziosità delle parole, nè dal loro colore; nè proviene dal fatto che il conio delle parole è stato placcato con smalti di epiteti eletti.

Ma le parole vanno nude e solette, e trovano il loro vigore, alla latina, per la loro posizione reciproca nella frase, nelle loro funzioni sintattiche, per via di inversioni di cui spesso, a prima vista, non percepite la ragione armonica; la quale vi si palesa, poi, quando di queste inversioni percorrete, con gusto grande di scoperte poetiche, tutte le pieghe, svolgete tutti gli ondeggiamenti.

Il Panzini non piglia le sue frasi e non le squadra, prima, con il martello e la cazzuola, come fanno i più fra gli scrittori e, ce le danno tutte per un verso, come mattoni per piatto, con il rigo bianco della calcina framezzo. Mura a secco, alla maniera degli antichi, senza più riempire i vani delle sue fantasie aereate, con il calcinaccio trito e il flacco cemento delle divagazioni, delle descrizioni, delle decorazioni. Forse nessuno scrittore italiano vivente può offrirci esempio, meglio di lui, di come lavorando d'arte si abbia a tener discosto ciò che il De Sanctis chiamava *fantasia:* attività poetica, veramente creatrice e invenitrice, da ciò che chiamava *immaginazione:* attività combinatrice di svolgimenti e di adattamenti. Paragonate, a meglio intendere, *Le chicche di Noretta,* che contiene un po' di questo riempitivo, alla novella, *Il regno tuo venga,* dove tutto vive e si muove per semplice virtù di affermazione, non spalleggiato di armature dimostrative, non bilanciato da contrappesi descrittivi, non impennacchiato di saggi di bravura paesistica, di svolazzi psicologici, quali son tanto cari ai nostri novellieri italo-francesi. In questa novella, e non solo in questa, il Panzini si imposta come un classico poteva impostarsi in una lirica. A voi

lettori di oggi, la parola *classico* può far l'effetto di azzardata. Siate certi che se ne scandalizzeranno meno i lettori di domani.

Va avanti, per via di successioni di copule non dissimulate. Una considerazione morale, ma semplice, men che modesta, di quelle che paiono raccattate sulla bocca del volgo, annoda, da ultimo, il ritmo dei periodi sparsi, raccoglie il brivido della commozione, che affiorava per mille vene, conchiude. Ecco una di queste proposizioni di sbocco, spoglia di immagini, senza scaltrezze di numeri, senza costruzione brillante, un po' professorale, anzi, nella scelta di certi epiteti e di certe movenze. « Spesso la dispietata morte la incontriamo per le vie del mondo, dove i funerali arrestano i commerci della vita, e v'è chi si impazienta e la maledice solo perchè ella, la pallida, ritarda la vita, e non pensa che ella è in viaggio anche per noi ». Che cosa vi dice? La frase, l'idea del Panzini, fuori del contesto, diventano convenzionali, si scolorano. Nella sua pagina, hanno un valore di risonanza incalcolabile, come il tema sinfonico, che non vige se non fra gli echi della sinfonia.

Questa inalienabilità, questa serrattezza, vi fa un po' capire perchè l'arte del Panzini, a malgrado della modestia del suo autore, ed anche in questo ultimo aspetto, spesso, perfetto, sia un'arte di aristocrazia, un'arte dura, schiva. E vi fa capire perchè sia stato necessario che un fremito nostalgico della classicità vera, della classicità del Leopardi e del Manzoni, abbia percorso le anime italiane più attente, prima che essi si sieno decise ad accorgersi di questo poeta, prima che sia stato lecito sperare che, finalmente, il pubblico avrebbe accondisceso a compensare con un po' di amore la solitudine vergognosa nella quale, per tanti anni, l'ha reietto.

Son sette novelle, raccolte sotto un titolo ironico al quale due almeno sfuggono.

« *Fiabe della virtù* », sì, son *Le chicche di Noretta;* la storia di un'orfana, impiegata postale in un ufficio di sesta classe. Noretta va a rimettersi di salute, in villeggiatura, presso una zia, e il figlio di questa zia, uno scettico malato di incontentabilità e un poco anche di neurastenia, finisce per innamorarsene, e soffre da cane quando la sa fidanzata a un ex-sergente, e, anzi, in qualità di parente più prossimo, deve occuparsi di certe faccende che concernono quel matrimonio. E sono « fiabe della virtù »: *L'ultima avventura di Sancio Panza, Le avventure di un pater familias, La repubblica delle lettere:* narrazioni delle illusioni di un giovine commissario regio che si reca per la prima volta in missione in un paesello, coll'intenzione di far grandi cose, mentre presto capisce che la meglio è di non farne punte; malinconie intorno la ristrettezza decente della famiglia di un notaio carico di figliuoli; cronistorie delle vicende di un vecchio bibliotecario che, dall'osservazione di certi tipi singolari i quali frequentano la solitudine polverosa della sua biblioteca provinciale, ha saputo dedurre tanta poesia da comporre un grosso libro di novelle: *Casi della vita,* le quali piacciono assai poco, è detto, ai critici del tempo, ma sembran fatte, in tutto e per tutto, per piacere a noi.

Perchè i *Casi della vita* sono quasi un mito della genesi della poesia del Panzini: poesia si è detto, che risente tutta di un'origine umile, ed anzi se ne abbella come di una indicibile pallida aureola che le fa risalto, a quel modo che la trista atmosfera di un vicolo cittadino conferisce, non si sa in che modo, alla ciocca di rose che si reclina da un muro grommoso, una bellezza patetica mille volte più intensa della bellezza dei roseti felici, nei giardini dalle conche di marmo eletto. Ma se, in queste fiabe, nelle quali il racconto e l'immagine,

lasciati in asso, sembran talvolta infilare nella discussione e nel teorema, si trovano mosse e pagine, animate di spunti comici, rigate di razzi critici, nelle quali, come spesso nei libri precedenti, il Panzini, più che di novelliere ci fa l'effetto di un *essayst* fantastico, o di un lirico alla Heine tradotto in prosa di odore trecentesco da un bello scrittore italiano, la quinta novella: *I diritti dei vecchi e dei giovani,* rompe già la linea, e tende tutta intorno a un tipo meraviglioso di vecchia cieca e demente, con un procedimento di scorcio, che ricorda le pagine dell' « *Attrice* », nella *Lanterna di Diogene.* Il motivo lirico è ancora sfiorato con mano che vuol parere sbadata. Ma vibra con impeto stupendo nelle novelle restanti, dove non vi capita più d'esser disturbati, nella vostra emozione, dal tintinnare gracile del sistro dell'ironia.

Ivi, sentite semplicemente d'essere nell'atmosfera di due capolavori, e due capolavori così caldi e così sconvolgenti, che se, in presenza di essi, il critico può ancora un momento pensare a se medesimo, è per sentirsi felice di aver tempestato e vituperato, per quanto era nelle sue forze, tanta produzione contemporanea, sicchè ora, almeno, può portar loro come offerta di gratitudine, quel po' di amore consentito alla sua anima pedante e velenosa, e che egli non ha mai imprestato per balocco a nessuno.

Che cosa sono questi due capolavori? Uno è la storia di Pierino che, dal collegio, dove a furia di sgobbo riesce a mantenersi a retta gratuita per non sforzare il bilancio familiare, a luglio si mette in viaggio per tornarsene a casa sua, con una bella licenza ginnasiale tutta di otto e nove e dieci, e, arrivato a casa, dapprima non ci trova nessuno, ma, dopo una lunga attesa crepuscolare, passata sfogliando un vecchio libro: una Bibbia, donde la voce dell'infinito per la prima volta

gli parla, sente nelle stanze lontane tornare, leticandosi con insulti atroci, il padre giuocatore e la mamma baldracca. E questa è la novella: *Il regno tuo venga.* L'altra: *Il padre e il figlio,* narra di un facoltoso bovaro romagnolo, vedovo, con un figliuolo solo, tutto dato agli studi e a scriver libri che nessuno compera nè legge. Il bovaro non capisce il figlio, e, nonostante l'ami, lo martirizza rinfacciandogli continuamente la sua nullità davanti alla vita. Ma quando il figlio gli muore, ne sente a un tratto la grandezza, gli fa costrurre un mausoleo, e passa gli anni che gli restano in una superstiziosa adorazione della sua memoria, nel culto delle sue cose, finchè, morto anche lui, non vegliano sull'eroe, nella solitudine di Romagna, che le pietre del monumento e un vecchio cipresso...

Storie di « umiliati e offesi » anche queste, insomma, ma meravigliose istorie nella loro squallente semplicità, e delle quali il resoconto poco o nulla può dirvi. Capolavori così rapidi che non potete nemmeno tentar di fissarne l'impressione di grandezza con l'evocazione di immagini solenni. Vi sfuggono come una rivelazione stessa della vita, che alza il velo di sul proprio volto, un istante, davanti a voi e quando vi riavete dallo stupore, è già lontana. Tutto vi è povero, desolato. Ma corso da un brivido di quella commozione che vibra più poderosa negli attriti della vita più conculcata.

Gli spiriti che sognano e preparano l'arte di domani possono salutare ormai Alfredo Panzini come un maestro; come forse il nostro scrittore più moderno. Debbon certamente guardare a lui, onde imparare, almeno, con quanto ardore contenuto, con quanto silenzio, con quanta paziente eroica ferocia, occorra prepararsi,

Abbiamo voluto rammentare, poco anzi, davanti a questi suoi due capolavori, i poli fra i quali si è aggirata

la sua opera precedente. Ed è stato per far meglio capire come egli, ormai, sia uscito dalla incertezza, dalla intima sfiducia che quasi tutta questa opera testimonia. Ha trovato, finalmente, una poesia schietta. Ha aperto una vena sorgiva, che si è versata con impeto esatto nei canali da lungo preparati.

È quella poesia che aspettava l'anima nostra reclinata e assetata, dopo tanta enfasi, dopo tanto stridore di colori veementi. È la poesia delle penombre austere, dove essa potrà ridiventar pienamente classica e vera. A voler intendere tutto il valore di questa poesia bisogna rammentare che i padri non hanno sdegnato concedere a questo umile loro purissimo figlio, affinchè egli potesse cantarla, la loro eterna voce d'oro.

ANTONIO BELTRAMELLI

Dieci volumi pieni d' impeto e di passione, in otto o nove anni, testimoniano, senza dubbio, di una rara gagliardia di scrittore. Eppure, lette poche pagine a caso, in qualunque di questi volumi, viene fatto di chiedersi : « Mi trovo io veramente davanti ad un grande poeta ? o non piuttosto al più originale e persuaso *fumiste*, da un pezzo a questa parte cresciuto sul bel suolo italiano ? » Perchè v'ha, direi quasi, del *marinettisme*, sia pure in buona fede, in fondo al carattere del Beltramelli. A voler tirare un senso possibile da tante proposizioni che, con l'aria più seria del mondo, egli sparge a piene mani nelle sue pagine, non si riesce che ad un senso ridicolo. Egli, certo, non arriva a descrivere i giaguari che fanno alla braccia colle torpediniere, a compiacersi dei misteri dell' anime naftabonde dei carburatori, o a dipingere il pelame nero a crocette bianche della Morte. Il poeta che è in lui, se, nei peggiori momenti, rimane estenuato per una lutulenta diarrea di parole, sopravvive e gli dà un' oscura coscienza del limite. Battuto il capo in questo limite, tornato in senno, egli rifà come raumiliato il cammino verso le cose rappresentabili e comprensibili; e, forse, la sua proposizione più grottesca serve di piedistallo alla sua immagine più prodigiosa. Ma manca il *tutto* nelle sue pagine. E bisogna contentarsi di goderle come una vicenda di trapassi dal puerile al sublime, dal deforme al magnifico: trapassi non ingenui, ma spalleggiati da un'esperienza letteraria che si sente

presente e suggeritrice, quanto più vuol dissimularsi sotto una velleità di barbarie.

Perchè io comprendo la solida barbarie di Kipling, il quale ci trasfonde immediatamente nelle cose ; e slarga l' anima in tale una novità di esperienze, da saper farci vivere fin la vita del giovine vitello marino, beato sur una spiaggia assolata, e quella del cervo rosso e quella della sedula mangusta. Noi vedemmo il suo vecchio procuratore, in serenità sugli scoscendimenti dell' Himalaia, addirittura cogli occhi di quelle scimmie amorevoli che andavano a visitarlo e si accucciavano intorno al suo fuoco, nelle ventose notte invernali. E le soffici spire marmorizzate del suo vecchio sapiente pitone, furon più volte nostra singolare poltrona. Chi si sente offeso da esperienze siffatte, non legga Kipling. Ma una barbarie è davvero barbarie solo a patto di una tale novità sensitiva. La barbarie di un Beltramelli manca, invece, di questa qualità prima. Dove l' espressione del Beltramelli è feconda, è in un impeto tutto soggettivo, vertiginosamente lirico. Ma a questa fierezza lirica contrasta quel rifar capo continuamente a una visione delle cose e degli avvenimenti voluti affermare epicamente, anzi in seria oggettività. Le sue figure non vivon che dentro la propria anima, ma hanno una tenace paura di guardarvi a fondo, e si esprimono attraverso i simboli più frettolosi. La loro ingenuità è frammista a un volere continuo di obbiettivarsi. Questa discontinuità è la cagione ultima di quanto troviamo di sconnesso nel linguaggio e nell' arte di Antonio Beltramelli. Non gli bastano, a volte, le parole più precise, i dialettismi, gli asintattismi più privilegiati, che egli pure sa innestare nella lingua nostra con mano così delicata da non sfiorar da essi nulla della loro freschezza ; e procede alle più presuntuose astrazioni. Si richiama ai padri, alla tradizione, alla religione della madre terra ; e, in fondo

al suo temperamento, è il più anarchico egoismo. Certo, gli è giovato essersi sentito scrittore in una regione dove la nostra ultima grande poesia non penetrò troppo presto ad avvilire nella consuetudine letteraria quel che poteva trovarvisi di forze originali. Rappresenta, sostanzialmente, un trapasso spirituale che tutta Italia ha già percorso, e lo rappresenta con in fondo alla sua frenesia il senso oscuro e inafferrato della coscienza nuova che si è formata, della maturità conseguita, dell'addio che è stato dato ai miti uso « Terra vergine » e « Canto Novo »; e ciò conferisce alla sua arte un sapore tormentato. Egli sente contraddetto il suo mondo, nell'atto stesso che potrebbe fiorire in felicità, nella bionda benedizione del sole. Ma ciò che in lui è contraddizione storica di una civiltà che repugna al contatto non più prolifico di un contenuto che altra volta l'ha fecondata, egli non sa intenderlo che mitizzandolo rozzamente, facendone pesar l'antipatia su personaggi di convenzione, drammatizzandolo vittorughianamente. Bene e Male, egli chiama le forze dominatrici dell'esistenza. L'uomo è provato dal Male e si fa buono. Se espande in miracoli di giocondità la sua pienezza vitale, il Male l'arresta a mezzo cammino. Appunto a far giustizia, o a travagliare la gioiosa inconsistenza delle sue più felici creature, scaglia, ho detto vittorughianamente, contro i suoi adolescenti e le sue vergini, avversari e carnefici, serii e caricaturali: personaggi che altra ragione non hanno se non d'essere i fulcri sui quali girerà la implicita contraddizione; sempre ch'egli non voglia, com'è più di solito nelle novelle, dove si concede più lirica libertà che nel romanzo, mozzare addirittura la rappresentazione, quando la tensione ne diventa insostenibile, senza, fortunatamente curarsi di giustificare questa morte troppo necessaria.

E vedete poi, a conferma di questa mobilità del suo fuoco interiore, come i soggetti gli si offrono

continuamente in un aspetto plurimo, che, il più delle volte, egli rappresenta, senza scelta, nella novella e a fianco di essa, in quelle filastrocche in corsivo tanto dissennate e tanto significative. Antonio Beltramelli (in corsivo) temperamento paradossalmente lirico, non si contenta di ciò che Antonio Beltramelli (in rotondo), volutamente epico, ha detto o dirà, e interviene a spiegare, a sottolineare con frasi ad enigma, le sue relazioni autobiografiche con quell' invenzione o quell'altra, a fissare la latitudine e la longitudine di quella o di quell' altra isola di sogno, nell' oceano del proprio spirito, il posto di una data fantasia nella propria storia interiore. Sotto veli poetici, balenano i creduti motivi pratici, quelli che egli s' illude rivelare come moventi attivi della propria forza creatrice. Ed essi esalta verbosamente e sconnessamente. Si ha come la degenerazione mistica di una potente salute, di una nervosa gagliarda. Si sorprende l'odioso atteggiamento critico della forza che palpeggia sè medesima, e fa guizzare il bicipite e scattare i garretti; come il lottatore nel camerino avanti il pugilato. « Tuo figlio (lui, Beltramelli) piange ora come non ha pianto mai, l' indomabile selvaggio..... ». « Nella mia rude giovinezza fui un solitario, ma senza cipiglio o intendimenti anacoretici..... ». Cito a caso. La dovizia paralizza ogni criterio di scelta.

Si può rintracciare la genesi del suo inquieto e stazionario dissidio. Vi fu un momento - egli narra - nel quale il suo spirito si sentì placato nella natura. E quando poi il dolore lo abbrancò, egli si provò a fare del proprio dolore un arricchimento preciso ed attivo della propria coscienza e della propria conoscenza, pur senza che gli riuscisse fatto. Non gli restò che il ritorno a quel primitivo abbandono, ma con la memoria incancellabile di una crisi abbozzata, non risoluta. L' antica madre lo riaccolse, lo riannullò in sè, dopo l' errore che non aveva saputo trasformarlo. « Da quella notte si compì

la trasformazione del mio spirito..... ». « Trovai l'umiltà mi sentii figlio ». Ma in realtà il dolore non disciolto sì velato, e a momenti obliato, in un nostalgico piegarsi in quella che ho chiamato epicità di desiderio e non di fatto si vendica, inquinandola, turbandone di grida incomposte il ritmo pacato. Eppure bisogna ricercare il Beltramelli proprio in questo alternarsi di lampi e di sereno, dal momento che non sappiamo ciò ch' egli fosse, prima, nella sua vera barbarie.

Una vita singolare agita le sue creature. Come i pini della sua silvestre solitudine ravennate accolgono i riflessi delle più tremule dolcezze dell' alba, i più estenuati languori vesperali, e, un' ora dopo, la raffica li sbatte, sveglia nel loro folto il colubro che dormiva, esse, forti, solitarie, selvagge, sussultano di un amore e di un odio che non ha riposo; e un attimo dopo che la loro efferata selvatichezza ci ha percossi sul cuore come un pugno di ferro, il loro volto, ad un nulla, si intenerisce e si rasserena.

E, dall'ombra, la selva sboccia in una creatura soave, una fanciulla bianca più che neve, con una corona d' erba e lo zendado vermiglio come sangue: di quel colore di sangue sul quale l' Alighieri fanciullo sognò dormente l' amor suo. Soltanto il sensuale misticismo che intratteneva la mente puerile di Dante nell' immaginazione della donna involta in un drappo sanguigno, la quale del suo cuor si pascea, può dar l'idea dell' adorazione tributata a questa creatura dalla carne splendente e dai capelli biondi oro, dagli amadori selvaggi che, or è un istante, riempivano la foresta dell' orrore della loro pugna micidiale. Ed ecco: il sole luccica fra le fronde, le nuvole d'argento sembrano fra il verde cupo grandi fiori palpitanti, e gli strappi di cielo, riposate corolle turchine. La Morte è passata senza ferire. Gli occhi si rialzano verso la bellezza. E sulle bocche tremanti, i fiori più dolci delle parole onde mai

cuore italiano abbia salutato il suo amore, sbocciano con una soavità indicibile. E voi sentite che pochi dei prossimi, e dei meno lontani scrittori nostri giunsero a siffatta dolcezza. E dove il D'Annunzio, rilasciata l'artificiale tensione del suo spirito, riapre alla verde freschezza dell'erba, al luccicare della salsedine, allo splendore del corpo amato, nudo sopra una spiaggia fulva, i suoi occhi di fanciullo, e dove al Pascoli, con più felicità si armonizza la visione di un viso puerile sur un florido lembo di campo, dove meglio canta per lui l'angoscia di una morte puerile sull'immoto gigantesco stupore delle stelle, voi sentite che abbiamo dolcezza ma non acuta come questa: scontrosa, intatta, acerba, una dolcezza che mi ha fatto pensare a Dante giovinetto, per inopportuno e falso che il ravvicinamento possa sembrare.

Essa costituisce il perenne angolo d'azzurro limpido e luminoso d'una luminosità smagliante, in queste tele faticose e disordinate. E non manca mai. Rammento un grande quadro, di un artista che col Beltramelli ha più di una affinità: un quadro di Plinio Nomellini figurante un'orda, sommersa in una polverosa luce rossa: quadro che turbava e si imponeva, senza piacere, perchè era il paradosso di una unica sensazione di colore: un rettilineo strido vermiglio, non un organismo armonioso. Ma v'erano, fra tutto quel sangue che dilagava, due spalancati occhi celesti di fanciullo; come due grandi fiori di ciano, miracolosamenti freschi, intatti, azzurro-splendenti nell'incendio d'una messe, e per quelle due corolle di gioia stupefatta fra tutto quel cruore, io darei anche oggi, altre tele più perfette di questo artista. Occhi giocondi e profondi come quelli, si spalancano a guardarci forse in ogni pagina del Beltramelli. Commossi dai suoi romanzi, dalle sue novelle, dalle sue massime, socchiudiamo gli occhi a rievocare il suo mondo, e da quella turbolenza vediamo

sbocciare, quali umidi viluochi che nascano sotto i nostri occhi, in una luce torrida, gentilezze sublimi. Improvvisamente la scorribonda si ferma, la voce rauca si fa delicata, il disegno diventa lucido e preciso. Allora le figure di Serenella del *Cantico*, o le sue sorelle delle novelle, fino a Gajetta dell'*Alterna Vicenda*, i capi lisci o riccioluti dei bambini della *Tribù*, risplendono ai nostri occhi. Vediamo un istante giovini eroici, che rammentano i figli di Nestore nella loro sveglia felice sui letti sotto i portici guardanti il mare e sonori delle rondini dell' alba; coloriti in un colore avvivato dalla sua stessa precarietà. Perchè, subito, la visione tremola ai nostri occhi, crolla e si disfà. Queste creature son riprese dal loro vortice, e vanno chiusi gli occhi o fissi ciecamente in una lontananza nella quale nulla appare. Ma se non vi stancherete di attendere, tra non molto il miracolo si ripeterà. E saranno figure più tristi, tragiche talvolta, che vi balzeranno davanti. O talvolta, questo tendere del caos verbale ad una forma resterà allo stato embrionale. E allora sarà un brividio, uno slittare, appena appena un balenare delle cime incerte delle visioni; un'inquietudine di marzo, feconda non per quel che veramente significa, chè le immagini non fanno presa, ma trapassano, s' intrecciano, tremolano, e sprofondano: feconda per l' impeto instancato di questo intrecciarsi, flettersi e disparire.

Una minuta analisi stilistica si presterebbe meravigliosamente a fermare meglio tutto questo; ed io m'ero infatti proposto di partire da una siffatta ricerca, mostrando, nella struttura intima delle frasi, nelle abitudini della aggettivazione, nella singolarità della sintassi, le prove di quello che mi sembra il carattere fantastico di Antonio Beltramelli. Ma ciò che mi proponevo è già stato fatto. Nella « Romagna » del gennaio del 1909, Renato Serra ha condotto maestrevolmente siffatta analisi, con quella calma sensitività che

talvolta, gli vieta di trarre le conseguenze definitive di quanto egli nota, ma non lascia residuo non saggiato. L'amplificazione costante, la manìa esonerativa, l'inesattezza preziosa del vocabolario, l'abuso di astratti, a commento di particolari che non si sentono ben vivi stando da soli, l' uso pomposo delle apostrofi col patronimico epico, la modulazione biblica della frase, il Serra ha colto e studiato come non a me conviene tentar di rifare. E in questa loquela a scatti, che illumina disordinatamente ciò che vuol dire, e dove anticipa e dove sente bisogno di tornare addietro e indugiarsi fino alla sazietà, nel suo ritmo zoppo, nella sua furia melmosa e lapidosa, ha visto lo strumento imperfetto di cui, come egli dice, un povero traduttore si serve a rendere, in qualche modo, le visioni grandiose e stupende di un poeta da tutti ignorato. Questo poeta canta nello spirito del Beltramelli in una lingua segreta che non è giunta mai ad orecchio umano. Ciò che leggiamo è la riduzione in lingua volgare di questa poesia nascosta.

Ma il processo spirituale del Beltramelli, poichè spesso, anzi, ho detto continuamente, benchè con continue interruzioni, giunge ad espressioni nelle quali, momentaneamente, non sentiamo di dover desiderare altro, mi fa piuttosto l'effetto di un processo *ante-poesia* che *post-poesia*. Mi pare, il Beltramelli, terribilmente all' oscuro del proprio mondo, e incapace di rischiararsene la torbida essenza. Ogni volta apre bocca non sa quel che dirà ; tenta la frase, modula, arpeggia, finchè : ecco, poco a poco, il vento piglia tutta la vela, l'intimo fantasma si districa, si discioglie, s' accende, ci sorride ; e cresce e vive per un poco in quella breve ispirata consapevolezza, nella calma creatrice che si stende luminosa tra le vuote e rotolanti nuvole delle violenze verbali. E quando la sua vita a un tratto illanguidisce, il poeta resta lui sorpreso per primo. Cerca allora di fermarlo, insistendo sopra una parola, un tono, un' impressione

che, ahimè, sentiamo non riescono a sciogliere e far nuovamente correre spontanea sotto i nostri occhi la vita. La struttura dei suoi periodi ha tutti i caratteri di questa complicatezza improvvisata. La movenza è intenzionalmente semplice, se pur sapiente; ma le accidentalità che la spezzano e le dànno palpito e singulto, la frase le trova lungo il cammino, come avviene nel discorso parlato. Ciò che era sostegno adeguato per un breve periodo rettilineo, cigola e traballa sotto un edificio screanzato di parole che sembrano avere il diavolo in corpo, e s'urtano, s'accavallano, come i suoni rauchi e squillanti d'una enorme sonagliera che un puledro innamorato faccia squillare nel suo galoppo furioso al bel vento d'aprile, per prati, per balze, per selve che sbocciano. A un certo punto, un ostacolo si para improvviso davanti, ed ecco, la frase s'accoscia tutta repentinamente, in un gran participio o gerundio; proprio come un cavallo in corsa al quale una mano di ferro spezza la bocca a fermarlo davanti a una ruina; e quello affonda disperatamente le quattro piote nella terra umida, e striscia e scampa. Poi, via, come se nulla fosse stato, a piccoli salti, e falcate e inarcamenti di coda e civetterie e bravure. Ma di quelle bravure inverosimili che nascono soltanto nella frase che sgorga dalla viva bocca; come ai motivi poetici del Beltramelli sembra nuocer la traduzione grafica e vorrebbero piuttosto esser detti in una di quelle agore silvane ch'egli descrive, dove le fanciulle *aggigliate* ascoltano i vecchi rapsodi, e gli eroi quasi ancora fanciulli si accingono alla lotta con i torelli che muggono. All'orizzonte, il mare verde come una prateria......

In realtà, egli è un improvvisatore; con la qual parola non s'intende limitarlo, ma, approssimativamente caratterizzarlo, spiegarlo. Quando egli cerca di approfondire la sua arte e la sua coscienza, di coordinare in un mondo tutto chiuso, in un serrato giro d'azione le sue

figure, gli spiccia, naturale e salvatrice l'ironia. Fuori di quel momento insostenibile di lucidità nel quale ci fa balenare davanti figure liriche che si dissolvono appena apron bocca per parlare o si muovono ad agire, non trova che il mostruoso e l'ironico. In questo ironico (*Uomini rossi*; novelle politiche e novelle schizzate su schemi alla Poe, nell'ultimo volume: l'*Alterna vicenda*) l'hanno preferito, come meno travolgente, meno scomposto, più aggraziato e coerente. E sarà vero. Io lo sento meno Beltramelli e cerco altrove. E altrove, e quando egli è veramente sè, è l'ispirato improvvisatore che ho detto. Le sue figure non vivono di vita drammatica, non hanno quella dura effettualità nella quale la poesia si marita all'esperienza e fa dramma. Interrogate con pretese di questo genere, restano mute o danno risposte che fanno ridere. « Vi sentite male? » riprese Ardi. « No ». « Siete pallida e tremante - soggiunse con voce grave il navigatore - guardatevi Uriana, chè il male è come l'ombra ». - È uno dei più precisi versetti dialogici del Beltramelli, pel resto, quadri risponde a picche, e cuori ritira mattoni, come fosse la cosa più naturale del mondo, ma con grave scandalo, parmi, delle venerabili regole della briscola. Eppure la briscola ha torto e il Beltramelli ha ragione; come hanno ragione le sue pagine contro chi diagnostica in esse la presenza di una golpe irrimediabile, che le sfarinerà quando che sia.

Questa golpe c'è, e s'accusa, abbiamo detto, in maculazioni superficiali ed in tane profonde. E sfarina queste pagine e le sfarinò sotto i nostri occhi, ogni volta che chiudemmo il nostro cuore al bel vento che le incalza e le risana tutte, c'impedisce di bilanciare, di considerare, di speculare, ci trascina, volenti e nolenti, nella sua furia. Come più o meno ogni poeta, Antonio Beltramelli vuole da chi lo legge un preliminare atto di fede. Premesso quest'atto di fede, ogni suo libro

palpita e s'accende; e, si tratti dei troppo ammirati « *Primogeniti* » come dei troppo bestemmiati « *Canti di Faunus* » ci permette di cogliere la non trascurabile significazione del suo spirito.

Il suo isolamento un po' provinciale l'ha tenuto indietro dal gran corpo d'armata dell'ultima nostra poesia, passato con le avanguardie, il grosso, le scorte, le tarde salmerie. Il tuono dei cariaggi all'orizzonte l'ha risvegliato mentre egli meriggiava sotto un albero. L'hanno trovato un po' d'annunziano, gli hanno rinfacciato un ora troppo usuale amore di Roma (serissimo, frattanto, e presente in tutta Romagna, come non altrove): egli non ha fatto che ripassare in modi tutti proprî per le vie degli altri. Se ha rifatto un po' D'Annunzio, l'ha rifatto *ab ovo;* e perciò non si tratta più di D'Annunzio. Se v'ha un comico nelle sue movenze, è il comico di chi corre perchè ha fatto tardi. Ma egli ha fatto tardi originalmente, ed è forse il suo ritardo che l'ha salvato. Fa volteggiare il suo leardo, conducendo con grande sparo di fucilate a salve e tripudio d'inni la sua farandola guerriera, e, ogni tanto, scende dalla sella variopinta, a baciare le belle figliuole che mietono intorno: galante, pomposo, infioccato, mustacchiuto, romantico come un d'Artagnan. Ci secca a volte con la sua *blague*. Ma è immedicabilmente giovine. Tutta la sua velleità di tragedia non lo fa riuscire che a fantasticherie e sproloqui. Ora dà degli sproni e sembra voler scagliarsi, soffiando disperatamente nel corno. Non vi impressionate, sarà qui tra un quarto d'ora. Questo andirivieni è la sua opera, come tutto un andirivieni è la sua prosa. Non ha crisi e non può aver capolavoro. Ma se la sua opera è scheggiata, bisogna aver pazienza di ricercarla tutta e rigoderla tutta; o lasciarla stare. Egli caccia e offre senza discernimento. E se gli domandate perchè è mangiato vivo da una furia che lo costringe a una produzione inadeguata alle sue forze, non saprà

che dirvi, non capirà. È fatto così. E così bisogna pigliarlo. Bisogna darsi senza riserva alla sua gioia, non sorridere delle sue lagrime e non esser urtati dei suoi urli. Egli sa belle favole. Sa far credere - e forse, talvolta, ad ognuno giova crederlo - che è meriggio o poco più, mentre l'ora urge e l'ombra sale in cuore.

“ LA VIA DEL RIFUGIO ”

Supponete uno di quelli esteti di tipo ormai classico: l'amico reduce dall' Egitto, nella « Gioconda » dannunziana, che disgrazie di famiglia abbian privato delle rendite cospicue, e orbato, conseguentemente, dei puro sangue di Arabia e dei levrieri di Scozia, vedovato delle amanti, derubato delle maioliche, delle rilegature preziose, dei cammei e degli scarabei, e messo, quanto a viaggi, in una quarantena definitiva. E non basta. Gli ozii, i misteriosi ozii, profondi frondosi fertili come indisturbati frutteti conclusi, non son più che un ricordo: quelli ozii nei quali, un tempo, tanto eran conciliantí e tranquilli, le sfumacchiature evanescenti dei sogni solitari e delle non contraddette fantasticherie assumevano apparenze di cose solide e vive. Queste apparenze sbattono delle lor vagabonde alucce di tulle contro le pareti arcigne di una realtà immiserita e si ripiegano mortificate, o tentano più cauti voli, ora che ai libri intatti che l'usciere s'è portato via, son succeduti registri di conti e codici e filze avvocatesche. Il nostro giovinotto ha ottenuto un posto alle ferrovie o in uno studio. Le innumerevoli etere, somigliante l'una dagli occhi a foglia di loto a una favolosa regina di Menfi, e un' altra a una Vergine del Pisanello, e quell' altra, coll' esotica grazia stupita degli occhi cesii, alla soave Perdita di Shakespeare, - han ceduto il luogo alla « da troppo tempo bella » moglie di un collega. Il tourisme è ridotto a quello

tramviario sulla « Via del Rifugio » : una vecchia casa avita, lasciata dai creditori, perchè non c'è da ricavarne tre soldi. Quando avanzerà tempo alle cure di ufficio e alle nuove economiche lussurie, andremo lassù. Spalancheremo le vecchie porte e le imposte tarlate di rovere, e ci sederemo in salotto, sul divano a fiorami sbiaditi, a vedere il volo impaurito delle tignole, nel sole improvviso. Resusciteremo gli echi rochi delle stanze umide, col cucù del centenario orologio a cassetta. Usciremo al sole, sul muricciolo fuor della porta, sotto la meridiana col cartiglio dove: « *beati mortui qui in Domino moriuntur* », fece scrivere il nonno devoto e agrimensore. Spolvereremo, alzando con precauzione le campane di vetro verdastro, i passerotti impagliati e il canarino dagli occhi di margherite. In queste cose ci riposeremo, risfiorando, nel rivederle, la nostra puerizia.

The art of our necessities is strange,
that can make vile things precious.

Il nostro esteta ha scoperto infatti, nel ripiegamento della sua sventura, l'inaudito valore confortatorio di mille piccole cose che, un tempo, nella foga trionfale del suo sogno smisurato, egli avrebbe cacciate insolentemente da banda, come imbelli e tutt'al più degne di un interessamento muliebre. Il centauro in corsa nella boscaglia, sdegna i viticci lagrimanti delle vitalbe e l'umile leggiadria dei caprifogli. Bisogna anche aggiungere che la salute di questo giovanotto non è quella di una volta. Non poter traversare ogni primavera fino al Cairo e risalire un po' di Nilo gli nuoce. L'aria polverosa e le cure inette lo soffocano. È malato e non è malato? Forse non lo sa neppure lui. È malato quel tanto che basta a non sentirsi perfettamente sano. Ed ecco, in breve, che mentre un tempo, il suo orgoglio e la sua sete di vivere irridevano di sulle milionarie ali

del sogno a ogni limite che la necessità pone sui cammini degli uomini, a volgerli ed infrenarli, nella sua miseria attuale, egli, l'orgiaste, e fatto men che uomo. Morto alla praxis, gli resta il nepente dei ricordi e di questo egli s'innebria; perchè i ricordi guardano e portano addietro, ed egli, rimasticandoli, si sente sminuire, tornar biondo adolescente, bianco comunicando, e rimpicciolire ancora, e fin gli pare, a volte, di ridormire, rifugiato con le braccine in croce come il bambinello nella zana, essere ricondotto in un crepuscolo dove sente di offrir meno bersaglio al dolore, perchè si è rannicchiato quasi nella bestialità.

Al tempo dei Werther, degli Obermann, degli Ortis, arrivati a un certo punto: una lettera e un buon colpo di pistola. Era una fine da pazzi, sia pure, ma di una pazzia virile, giacchè uccidersi dimanda coraggio e una eroica fiducia nella Morte che farà quella giustizia che la Vita non ha saputo fare. Il gesto di questi insani rispondeva forsennatamente, ma rispondeva, al calmo e formidabile « meglio all'uomo non esser nato » dell'Antico. Era un salto nella notte, non una abdicazione malinconica, dopo la quale l'abdicante resti a spiar dal buco della chiave quel che si fa nella sala del trono. Tale sorta di abdicazione è ora infatti succeduta a quella definitiva violenza: una semipazzia indecisa, che si tiene fuori della pugna della vita, e non è ancor nella rinunzia; una leggiera *griserie* di ebetudine canterellante nella quale tutto si dissolve.

Rido nell'abbandono:
o Cielo o Terra, o Mare
comincio a dubitare
se sono o se non sono!

Ma ben verrà la cosa
“ vera „ chiamata Morte:

che giova ansimar forte
per l'erta faticosa?

Nè voglio più nè posso.
Più scaltro degli scaltri,
dal margine d'un fosso
guardo passare gli altri.

Tristi, siamo tristi, singhiozzano i nuovi poeti nei loro momenti di confidenza. Non crediamo nella vita, nè nell'amore nè nello spirito, tanto meno poi nel Padre Eterno, sebbene taluni di noi, come biondi pretini intonsi, officino sulle tombe delle loro speranze morte vergini, in jeratiche vesti nere, e scandano le loro melopee sullo scampanio fioco delle squillette dei loro piccoli candidi romitori. Sudiamo acqua e sangue, a modo di tanti piccoli Gesù, in tanti piccoli Getzemani di cartapesta. Ma non compiangeteci: Non vedete le stelle come sororalmente accennano, ripiegandosi dal cielo quali margherite, a veder la nostra agonia? — Tutto è perduto, e se vogliamo, anche l'onore; ma questi bambini che nel giardino giù sotto, fanno il giro tondo, come cantan graziosamente! — E qui, magari, un'osservazione di folklore.

— Signora, sento che non avrò molto a crepare, ma in attesa, mi faccia il piacere, mi rilegga colla sua bella voce « La Morte del Cervo » o il « Congedo »; che cosa crede meglio..... — È Werther che posa la pistola, si attona con un bicchierino, apre la finestra e si mette a contemplare il paesaggio sotto il chiaro di luna, finendo col farci sopra, non dirò proprio un sonetto perchè il sonetto è da arcadi di vecchio stampo, ma una canzonetta, se non *vers-libriste*, modulata, con disinvolta scaltrezza di anacrusi e tempi sospesi, sul ritmo salmodiante delle tirate di Fra Jacopone.

Curioso francescanismo di questi improvvisati canori amanti del buon Gesù. Non è fra i moderni

francescanismi, quello che attarda le coppie peregrine degli amanti a gustare un nuovo sapore nella loro estasi sensuale dietro le siepi dei pingui pomarii conventuali; nè il francescanismo che fu un pimento di lavoro a Gabriele d'Annunzio e a F. P. Michetti, nelle solitudini del convento di Francavilla. Ma sotto questo nome si può ben riassumere tutta la smania rientrativa di questi poeti, la loro economia di vita e d'arte, la loro frenesia d'occupar poco posto, di umiliarsi, di struggersi, di elementarizzarsi; quasi che, con ogni possa, essi intendano protestare e riparare al vigoroso scandalo delle scorribande, delle effusioni dei lor padri letterarii. In abito di poverelli, si seggono essi sui gradini corrosi della porticciuola sbarrata di glicine della casa del loro sogno, e ciò che mendicano altro non è che la continuazione della loro tregua tepidamente soleggiata, nella quale, come da un dolce male progressivo, senton sempre più mangiarsi dal nulla, e malgrado che la rampogna della vita dura e combattiva giunga loro in quella tregua, cui non possono allegare altro diritto se non il diritto della loro impotenza, come altra misura degli affetti non conoscono se non il pianto ch'essi piangono nel sentir che di ogni affetto sono incapaci.

Il Gozzano è il *poeta maior*, il messia di questa scuola di vita quasi più che di poesia, il che spiega la vasta fama rappresentativa che ormai gli si compete. Della quale scuola, frattanto, s'egli è il Messia, Sergio Corazzini sarebbe stato in certo modo il Battista. La strofe del Giullare di Cristo che il Corazzini adoprò nelle sue prime cose, lo forzava ad un'esattezza di segno, nell'erronea repugnanza della quale più tardi lo illusero fino al paradosso i ritmi allumacati di Francis Jammes e C.i E mentre, a volte, egli era riuscito a stilizzare graziosamente quella strofe pazzerella alitando nella innata baldanza che essa respira la

coscienza della sua insanabile malinconia, nel qual contrasto era poi un latente umorismo, più spesso la velleità della libertà e dell'antiaccademismo finì per farlo scappare per la tangente, in un assoluto deforme, dove la sua miseria ci si offre sconcia e resupina, come un cadaverino sezionato sopra il marmo di un tavolo anatomico.

Il Gozzano assai più forte di essi, ha avuto il merito di tenersi accosto accosto all'umile fondo percettivo, storico, di questa poesia, e dirigerla niente altro che ad una scoperta di particolari; la qual precauzione, a un contenuto privo di ogni serietà ideale, ambiguo come l'odor dei cassetti dove son gettate alla rinfusa vecchie lettere profumate e fiori, e le scorze di quelle arancie nelle quali la bocca dell'amata si affondava in atto così procace, e guanti, e fiale con ancora un velo di odore, e boccette di medicinali dal tanfo nauseabondo, riesce a conferire una certa aria di consistenza. Non solo: ma questa umile lucidità egli l'ha arricchita d'una virtù, appresa dal vecchio Giusti forse anche più che dallo Stecchetti; la virtù toscana di un riso simpatico quanto più dissimulato, che disarma e concilia, e fa garbatamente vibrare la tristezza e l'avviva, allorquando essa accennerebbe a ripiegarsi sulle gambe, sullo scenario da marionette che il barocchismo dilettante del poeta le ha decorato perchè essa vi reciti la sua favoluccia. Fuori che in certi momenti di fiacca, il Gozzano sa bene che gli è impossibile derivar da questa sorta di tristezza e di riso un'arte di maggior respiro. Si può vedere, per prova, come istantaneamente uscito dalle sue cellette di immagini e dai suoi *rococò* aggraziati, egli si falsifichi, per es. nell' « Alfabeta » e nei « Sonetti », quando tenta dar la formula del proprio dolore, la definizione della propria morale.

A che destino ignoto
si soffre? Va dispersa
la lagrima che versa
l'umanità nel vuoto?

E la risposta:

Amare giova; sulle nostre teste
par che la falce sibilando avverta
d'una legge di pace e di perdono;

" Non fate agli altri ciò che non vorreste
fosse a voi fatto: „ Nella notte incerta
ben questo è certo: che l'amarsi è buono!

Chi ha assaporata la leggiadra malignità delle « Due Strade » e della « Signorina Felicita », sorride e tira di lungo. E non dà d'imbroglione al poeta, soltanto perchè l' unzione di quei suoi versi evangelici non riesce a far sospettare della sincerità del suo equivoco. Così dicasi del bacchettonismo adolescente degli ultimi « Sonetti del ritorno ». Dopo aver visto in un canto di ricordi infantili, fra altri nomi, che rappresenterebbero gli inizii della tradizione letteraria del poeta, il nome di Manzoni, insieme ad altre immagini spampanate leggiamo:

Ritorna la viola a tardo autunno....
Non morirò premendomi il rosario
contro la bocca, in grazia del Signore?

Verlaine, nei più flacchi dei suoi poemi mistici (oh ineffabilità di un Oscar Wilde che lo chiama il più gran poeta cristiano dopo.... Dante!), non giunge a tanto. Ma avremmo torto, a disgustarci seriamente e romperla col poeta. Gli è successo quel che succede più di frequente nelle autodefinizioni, dove dell' accessorio vien fatto il centrale, dell' abortito il riuscito, del negativo

il positivo ; dove si sbugiarda ingenuamente, nel porlo davanti a noi medesimi, quel che in atto è tutto diverso. Non bisogna offendersi, ma ridere piuttosto, benchè non si possa ridere del riso tenue e schietto che ci piega i labbri quando sentiamo:

“ Baciate la mano agli Zii! „ dicevano il babbo e la mamma;
e alzavano il volto di fiamma ai piccoli restii.

o cosuccie altrettanto deliziose.

Ma ridere sì, perchè la figura del poeta non è là altro che comica.

Quando infatti uno scherza, e noi siamo assorti nella perfezione del suo giuoco, nulla ci può muover l'ilarità come vederlo perdere il bandolo della propria burla, e fare un capitombolo nella serietà, smetter la parlantina del clown per chiedere un bicchier d'acqua, e avviare una filastrocca che non si sa come anderà a finire. Se un pagliaccio dice sul serio: « Signori, debbo parlare un momento di affari, ho da farvi una confidenza, ho bisogno di sfogarmi.... » è quando il teatro subissa di risate. Ed è giusto e niente affatto indegno e crudele, perchè la verità e la serietà del pagliaccio, delle quali si può rider di buon riso, senza equivoco, son nella sua buffoneria. Il Gozzano sa, in fondo, tutto questo, e riabbassa la mascherina e ripiglia il lazzo, appena sentito che la sua voce suona in falsetto nelle espansioni cordiali, nei momenti teneri. « Ho fatto per chiasso » si affanna a dire, con la fretta del « volevo scendere » di quello che cascò da cavallo.

..... Ed io fui l'uomo d'altri tempi: un buono
sentimentale giovane romantico....
Quello che fingo d'essere e non sono.

Non totalmente d'altri tempi, ma romantico, certo; e di che specie l'abbiamo visto. Stanche, esaurite le

vene dalle lussurie dei padri, come altri poeti che l'hanno preceduto ed altri che cercano di imitarlo, sta col cervello vuoto e i sensi dispersi, come uno, la mattina dopo un' orgia, colla spina rotta dalla crapula e la bocca amara del rigurgito del vino. Ma, in realtà, è un'orgia la sua, che non egli godette e la sua stanchezza è vana e irrimediabile perchè è una stanchezza ereditaria. I suoi padri hanno vuotato la coppa della poesia e non gli hanno lasciato che da sgocciolarne un rimasuglio inacidito. Gli hanno lasciato come il peso di un'ingiustizia prenatale, e la cassa forte sguernita. Egli si compiace, perchè è un debole, della loro prepotenza, e le soggiace; e lentamente si suicida, ripetendosi la loro poesia, facendosene un fantastico nirvana. Si indovina, perciò, che egli esaurisce metà della sua vita intima come *lettore*. Per agire, per poetare davvero, deve allontanarsi, deve rinunciare a questi sfoghi che lo risolvono troppo immediatamente; scostarsi dai padri, la cui esperienza artistica egli non vale a dominare, e rifugiarsi dai nonni e dai nonni dei nonni. Nella casa dove questi operarono e lessero nei riposi il Metastasio e il Prati, e dove gli altri, partiti per la città turbinosa, alla loro vita combattuta e trionfale, non han lasciato traccia, ritraendosi dal contatto dei vivi che lo demolisce, egli può lavorare e crear cose di esile ma vera poesia. La sua vita poetica è la « Via del Rifugio ». Mai titolo di raccolta di versi contenne, e tanto precisamente, più ricco scorcio di storia letteraria.

È una via, frattanto, ch'egli deve spesso percorrere nel ritorno, verso la negazione vissuta che lo devasta, ma devastandolo lo feconda. La sua poesia, poichè di fiato esiguo, non può animarsi che per assidua virtù di contrasto. Il suo dramma interiore non ha che questi poli : la sconfitta nella *praxis*, il rifugio nella contemplazione delle vecchie stampe ingiallite e dei

Loreto imbalsamati. In questo rifugio ora egli insiste, a gran gioia di quanti accolsero con ampie riserve il suo libro (1907), ed hanno ultimamente fatto applauso illimitato alla « Signorina Felicita, ovvero la Felicità » (l' aggiunta è significativa) che, rispetto a quello, non è che rifrittura di cavoli già spremuti, ripetizione di situazioni già espresse, coordinazione fittizia di piccoli miti che si deformano e si sfiorano, appena tolti dalla loro prima tremolante e un po' stilizzata infantilità.

“ I COLLOQUI ”

Dopo « La Via del Rifugio », Guido Gozzano continuò a lavorare pacatamente e indefessamente, e ad offrir saggi della sua arte, su per le pagine delle riviste più autorevoli e dei giornali più diffusi. E tutti che, fin da primo, eravamo restati colpiti dal suo canto, seguimmo con premurosa affezione la sua operosità che ora sembrava saper suscitare nuove risuonanze dalle vecchie trovate, ora anche sembrava un po' monotonamente ripeter quelle trovate e applicarle, studioso lavoro di adattamento e di sfruttamento privo della giocondità vivace che accompagna sempre l'invenzione.

Ma un criterio assai severo di autoanalisi e di scelta, ha presieduto alla accettazione delle vecchie poesie della « Via del Rifugio », e delle successive, nel nuovo libro « I Colloqui », (Milano, Treves, 1911); riuscito, per avventura, più esile di quel primo al quale dovranno sempre ricorrere coloro che si vorranno rendere esatto conto dei segreti della formazione del poeta. Infatti, nella « Via del Rifugio », noi lo sorprendiamo facilmente nelle sue predilezioni di coltura, in atteggiamenti ingenuamente scolareschi, tali da valere come indizii non dubbii, se non sempre come esplicite confessioni. Qui c'è un diffuso senso di pudore che rialza la nota cinica e dolorosa, quando essa si decide a prorompere, e ne rende il tono più maschio e insieme più accorante. L'adolescente che, sui ritmi dei girotondi infantili ricercava i ritmi coi quali illudere la sua sconsolazione, si è fatto giovanotto. « I colloqui » sono il libro dei

suoi venticinque anni. E se contengono il ricordo di quella voce prima, un po' stridula e tremula, come è la voce dei bambini, maggiormente contengono l'accento calmo e riservato della maturità. Ci rendono, per tanto, possibile un'apprensione larga e soddisfacente delle caratteristiche di questo artista. Stanno come erma che guardi d'un suo volto puerile e quasi sfatto, le capricciose velature di un passato di piccoli rimpianti ed ancor più piccole vicende, mentre l'altro volto più fermo e virile si solleva a scrutare fiducioso la lontananza commossa di un più vasto futuro.

Ma, in verità, studiando i « Colloqui », non vien fatto di intrattenersi a preferenza con il Gozzano passato: il Gozzano della famosa « Amica di Nonna Speranza », poeta dei pappagalli impagliati, delle trine logore, dei dagherrotipi sbiaditi, delle crinoline mangiate dai tarli, delle malinconie degli organetti domenicali, per vecchie strade soleggiate da un sole timido e quasi deserte, dalle cui alte mura si affacciano alberi malinconici, non si sa se di orti conventuali o di giardini devastati di nobili case decadute.

Gli riuscì, in alcuni momenti felici, e si compiacque riflessamente in momenti di debolezza, come in « Paolo e Virginia », di mascherare il suo neo-romanticismo di stanco nepote di una stirpe di poeti leonini, con l'alta corvatta nera ed il solino a punte ricascanti del romanticismo uso 1830. Ma il suo merito, in quelle cose delicatamente arcaizzate, che a parer mio, hanno avuto fortuna assai superiore al valore, non è consistito tanto nell'aver saputo trovare l'ambiente più consentaneo a quella cammuffatura fra dolorosa ed ironica, poco lontano dalle abitudini sentimentali del nostro pubblico, quanto nel non aver mai forzato la linea della cammuffatura e nel non mai avere ecceduto nella lacrima e nell'ironia. Poeta straordinariamente tenue e delicato, egli ha avuto sempre misuratissimo senso nella scelta

dei suoi motivi di lirica. E se qualche volta egli pecca, se mai, è per cercare di esagerare la naturalezza con la quale il suo fantasma poetico e la immagine si incontrano, per cercar di dare al movimento dei suoi versi e delle sue strofe, alla sua sintassi ed alla sua aggettivazione, un certo tal carattere di trascuraggine e di distrazione che, dopo tutto, non offende mai con troppa crudità.

Ma nella facoltà di umile oggettivismo con la quale egli si è dedicato a cogliere gli aspetti e la vita delle piccole cose e delle creature che egli predilige: ricordi domestici, animali affezionati, vestiti a festa ed a lutto, tristi ambienti diletti, è la sua forza indubitabile. Il volere di umiltà con il quale cerca, dirò così, di farsi piccolo per penetrare i pori di queste cose, la vita bruta di queste povere creature tanto amate, fino ad arrivare a quel punto nel quale la loro vita materiale si affina quasi a diventare sentimento, non è in lui mai o quasi mai offuscato da quelle tendenze mistiche che annebbiarono un'inspirazione analoga alla sua, negli ultimi decadenti francesi. Chè se una volta, questa volontà di modestia, questo bisogno di umiliarsi, di struggersi, di elementarizzarsi, di occupare poco posto, di impicciolire, di rifugiarsi con le braccia in croce nel grembo di nostra suora morte, come il bambinello nella zana, come il feto nel grembo della madre; di ricondursi dalla crudele luce del dolore in un crepuscolo blando dove sente di offrir meno bersaglio alla sofferenza, non importa se soltanto perchè si è cercato rifugio nella bestialità, non parve lontano da una sorta di francescanesimo prezioso, bisogna dire che ormai in lui questo atteggiamento, del tutto immunizzato da reminiscenze letterarie e da preoccupazioni intellettualistiche, attira sicuramente e persuade. Verlaine e Jammes ripugnano, perchè la loro scoratezza per dolori non sublimi o addirittura turpi, osa invocare

il dolore enorme del crocifisso e non riesce tuttavia a sollevarsi e a dimenticarsi e trovar consolazione. In Gozzano non è così. La sua amarezza per la vita che gli ha mentito ogni promessa, per l'amore che non gli si donò, si sfoga nella solerzia del buon operaio delle muse, che cerca l'immagine adatta, la frase felice, e riesce a distillare il suo segreto in visioni a volte nitide, di nitidezza quasi scientifica, a quel modo che certi flamminghi e certi olandesi seppero concretare il senso di una grande civiltà distrutta o di un ambiente morituro, figurando, con cura meticolosa, fin nelle minime screpolature e nelle macchie verdastre dei muschi, un frammento acefalo di statua o una finestra murata, sotto un velario di sole, con sull'architrave una tela di ragno e alla soglia un gruppo di ortiche. In ciò sta la sua salvezza: nel sapere attenersi con la fantasia, non fatta per i grandi voli, bene aderente alla vita delle cose, alla realtà che non mente. E quella che chiamai aria di trascuraggine, di distrazione o potrei anche dire di prosaicità, non è forse, in fondo, che una manifestazione di questo bisogno sempre presente nel suo spirito, di un contatto con qualcosa di effettualmente vero. La sua *ars poetica*, è sempre intesa tutta a facilitargli il passaggio, dalle complessità nelle quali si compiace la sua fantasia morbida e squisita, alla effettualità delle cose schiette e veritiere. Deliziosa è la mischianza di questi due atteggiamenti, in una stessa lirica, come quell'avvicendarsi delle descrizioni di campagna ricca di timo pastorizio e di muliebri bellezze avvelenate dai cosmetici e dalle tinte, in « Due Strade »; o certi sfondi placidi di Torino, sui quali campeggiano le grazie tormentate delle amiche « risorte »; o quel giardino pieno di purità domestica, e il viso macero della mondana che si protende, tra i ferri della cancellata, a porgere il bacio, nella « Cocotte »; o quelle strofe stupende che, nella « Signorina

Felicità » recano visioni di terra canavense fra le descrizioni dei ferravecchi dei canterani e delle stampe marce:

ciarpame così caro alla mia musa

nella soffitta piena di squallore. Sembrerà cosa da far sorridere! In questa oggettività umile ed ingenua, in questo amore quasi impressionistico di cose dimesse o moriture, il Gozzano fa sentire quanto egli è prossimo ad un poeta che, con ben altra ispirazione, riuscì come lui, ad una poesia tutte cose. Dico il poeta delle terze *Laudi*. E ciò non perchè egli riesca evidente nelle sue immagini, chè l'evidenza è qualità senza la quale non si è neppure poeti; sibbene perchè fa poesia di cose colte brutalmente, con parzialità instancabile, quasi soltanto nella loro effettualità plastica o di colore; e non guardate ora, se in lui queste cose sono vecchi orologi a pendolo zoppicanti e gioielli passati di moda, e nel poeta di *Alcione* sono invece i fianchi rutilanti delle montagne, le chiome gemmate di pine delle foreste littoranee, le iridescenze del concavo dell'onda, dove la luna si specchia come una perla nel cavo della nicchia. La grandiosità delle quali visioni sostituisce, nel D'Annunzio, la spiritualità che loro manca; quella spiritualità che, in tutt'altra guisa, il Gozzano tenta conferire alle sue pitture di interni desolati, di ville malinconiche, di paesi squallenti, col parlarci di amori delusi, di gioventù insanabilmente perduta, di speranze che mentono a se stesse.

Ma il suo dolore non assume mai una espressione concreta, come il dolore di un Heine o di un Leopardi. Quel tanto di ironia ch'è mescolato nella sua sostanza gli vieta di coagulare. Così le donne del Gozzano son perfide ed enigmatiche più per artificio di stile e per moda che perchè il Gozzano abbia una intuizione complessa dell'amore. Così la sua gioventù, devastata dai

piaceri, secondo quel che egli ne dice, non è, in fondo che la gioventù laboriosa di un giovine scrittore che, a venticinque anni, è già arriso dalla fama e potrà, forse, un giorno, essere arriso dalla gloria. Così la sua salute minata, più che altro, gli è di pretesto per sfoggiare qualcuna di quelle rime basse, care al suo cinismo fra clinico e provinciale:

Nervi... Rapallo... San Remo... Cacciare la malinconia:
e se permette faremo qualche radioscopia...

C' è, dopo tutto, in lui, assai più gioventù, salute e forse amore, di quel che egli voglia far credere. Nella sua trista poesia erotica non canta l' amore trafitto, ma solo un torbido scontento che non ha perchè e non ha nome. E la sua poesia funeraria è il *threnos* di un morto che non è mai stato vivo.

Perciò non nelle « Risorte », non in « Invernale », non in altre poesie nelle quali, come in queste, la solita dama di Chanine e degli altri acquefortisti francesi, simula nel corpo e nello sguardo una protervia di cinedo, e complica se medesima per mille modi e per mille perversità; non nelle altre nelle quali il Gozzano, ausculta se stesso e tossisce, egli mi sembra sopra una via aperta verso un fecondo avvenire. Ma il suo temperamento, per fortuna, lo trascina fatalmente; ed il suo temperamento, si è già detto, è di umile storico di una realtà di penombra, di poeta di una vita infinitesimale ma nitida e concreta, non di ricercatore di intricate psicologie e tanto meno di lirico dal grande respiro, tale da potere intendere un vasto dolore, e potere esprimerlo con quella nudità di fantasia che i poeti veri del dolore predilessero sempre.

In fondo a questo piccolo volume sono appunto alcune liriche nelle quali appare come il suo temperamento va prendendo coscienza di se medesimo e delle

proprie vie; va intendendo i modi della propria purificazione, capisce i proprii limiti nella circostante vita dello spirito, e sente insieme la propria potenza, e ognora più chiaramente impara di non dovere indulgersi in grazie leggiadre di stilizzamenti capricciosi, sibbene di dover rudemente e francamente vivere nelle cose.

Il breve giro di ispirazione nel quale egli si esauriva, allorchè si appagava di specchiar nell'umile romanticismo delle nostre case borghesi le sue inquietudini labili e irrequiete, si allarga. Le poesie erotiche e di disillusione, hanno valso principalmente ad insegnargli ch'egli non è poeta di amore nè di dolore. Nella penultima poesia del volume egli ci dice, con commozione innebriante, quale strada senta schiusa alla propria poesia ed alla propria fede.

È una notte di bufera, ed egli si dibatte con cresciuta angoscia nel suo vuoto tormento, e cerca qualcosa di vitale in fondo alla fredda fatica verbale, con la quale tante volte ha tentato dar nome e consistenza a tante malinconie vacue, a tanti imprendibili sentimenti. L'amore, il dolore non hanno potuto farlo fecondo e non lo illudon più. Non gli resta nell'anima se non un senso di inanità, un cieco tremito di angoscia.

Allora, mentre pensa le idealità orgogliose ed insincere nelle quali gli amici si illudono di aver placato quel bisogno di sincerità che morde ogni spirito, il suo destino gli si rivela. E accanto ai patrioti per opportunismo e ai mistici per viltà, sente di dover essere l'umile e taciturno lettore di tanti segreti, di tante vite inesplorate, di tanti misteri ai quali nessun cuore si è donato ancora, e la sua piccola poesia di delizioso arcaismo gli appare chiudere il germe di una poesia ben più alta e più vasta.

...Soffro la pena di colui che sa
la sua tristezza vana e senza mete;

l' acqua tessuta dall' immensità
chiude il mio sogno come in una rete,
e non so quali voci esili, inquiete,
sorgono dalla mia perplessità...

Queste voci umili e quasi timorose, le quali si accennano per entro la tenebra interiore, sono le voci delle piccole cose della natura che nessuno ha ancora sentito parlare, e verso le quali la curiosità del poeta purificata si dirige, alle quali la sua sensibilità fatta più sana si consacra. Il suo orecchio, teso da tempo con tanta sagacia sui piccoli brividi della vita moritura, comincia a percepire i palpiti di cose vive in speranza ed in giocondità: il palpitare delle crisalidi, nelle quali il rozzo bruco si appresta alla bellezza futura, gli amori dei cristalli, spiati nelle fiale colorate, sotto le lenti poderose del microscopio... Queste forme nelle quali il mondo infinitamente piccolo si ricongiunge al mondo delle stelle e dei pianeti, tentano il suo amore di poeta e gonfiano il suo petto di un respiro impetuoso. La Natura, egli dice a se medesimo, non è sorda e muta, non è nemica:

...Essa conforta di speranze buone
la giovinezza mia squallida e sola;
e l' achenio del cardo che s' invola,
la selce l' orbettino il macaone
sono tutti per me come personae
hanno tutti per me qualche parola...
E il cuore che ascoltò, più non si acqueta
in visioni pallide fallaci;
per altre fonti va, per altra mèta...

Noi ci sentiamo invasi dalla sua commozione, davanti a questo mondo che gli si schiude per la prima volta, ci sentiamo presi nella sua vicenda spirituale, come nelle vicende di una persona cara che vediamo

d'un tratto, per virtù di eventi, sorgere da un'ombra timida e discreta dove aveva vissuto fino ad oggi, e porsi animosamente davanti ad un ampio avvenire.

Di che cosa può esser capace il Gozzano, con questa sua nuova ispirazione che, se sembra contrastare alla prima, in realtà, si svolge dal suo stesso centro vitale, ne è il risanamento e la estensione? Consideriamo pure che la semplice affermazione di questa liberazione, nella lirica « Verso la fede » giunge ad una cordiale fluidità che non era comune nelle cose meno recenti del poeta. Ma ripensiamo anche la vivacità di certe sue vecchie pagine, per non stupirci di ciò che egli potrà dare. Un ritratto muliebre:

Sei quasi brutta priva di lusinga
nelle tue vesti quasi campagnole,
ma la tua faccia buona e casalinga
ma i bei capelli di color di sole
attorti in minutissime trecciole
ti fanno un tipo di beltà fiamminga...

E rivedo la tua bocca vermiglia
così larga nel ridere e nel bere,
e il volto quadro, senza sopracciglia,
tutto sparso di efelidi leggere,
e gli occhifermi, l'iridi sincere
azzurre di un azzurro di stoviglia...

Chi ha scritto queste ed altre strofe, ed ha colto con tanto vigore questi e tanti altri aspetti della vita, è degno d'esser creduto allorchè afferma di sentirsi portato a più forti visioni. Per la terza volta, si rinnova, insomma, intorno a Guido Gozzano quella attesa che già per due volte egli ha saputo non deludere, sibbene suscitare a un desiderio di opere sempre più ferme e più intiere.

MELPOMENE LIVIDA

Ad una seria comprensione dell'arte di Sem Benelli, può essere utile risalire a quel « Figlio dei Tempi », di cinque anni sono, che i più fra i recenti celebratori non degnarono neppure di citare nelle loro rassegne di poesia?

Quasi sempre, in questo poema, la parola giunge fuor di tempo, allorchè l'idea poetica non è matura o quando ha già perduto la freschezza del suo intatto vigore. E a chi lo ripensa, anche dopo varie ed attente letture, esso appare come un che di ondeggiante, di strano, di malsicuro. Si ha una rozza materia incandescente, che non trova modo di appastarsi e modellarsi intorno ad un ossame, ad un nucleo. Questo nucleo avrebbe forse saputo estrarlo dal proprio tormento un cervello di poeta più disciplinato, men frettoloso. La rappresentazione continuamente sommossa, senz'altro sostegno che un insaziabile furore di analisi, si frange continuamente in una turbinosa spruzzaglia, senza riuscire a concretarsi in qualche cosa di schiettamente vivo. Ci sono versi della specie degli ormai famosi « versi parlati ». E i curiosi possono divertirsi ad andarvi a caccia di anticipazioni a quelle autodefinizioni dei personaggi, che strapparono tanto applauso alle platee:

A udirmi il cuor che batte e che non spera
io qui m'avvezzo nel silenzio muto....

e, meglio:

io soffro come un pruno,
a primavera, nato lungo un fosso;
l'acqua non gli dà mai riposo alcuno.

Ma, dopo tutto, l' interesse puramente estetico del poema resta assai dubbio, in confronto al suo interesse psicologico, documentario.

Il « Figlio dei Tempi » narra come l' ironia si scoperse e maturò nello spirito del poeta, e come, complicata dapprima di un dissidio che il Benelli chiama di « spirito » e di « anima », ed altro non è che l' urto fra l' accettazione, dirò così, dialettica di essa ironia e la sua negazione cordiale, da ultimo si afferma assolutamente, e consapevole ormai dalla sua necessità, licenzia se stessa sull' esistenza e sul mondo.

Comunque sia, - per tornare a quel che noi preme - da uno stato siffatto, non è sprizzato che bagliore incerto, sfavillio senza fiamma e senza calore. Si sente che l' ispirazione ha girato intorno a se stessa, ha ripensato se stessa, ha cercato di far la storia di se stessa, e, con tutto ciò, non ha saputo far quel che bastava: esser semplicemente se stessa. Naturalmente, l' impressione definitiva, se pure intensa, manca di simpatia, di consentimento: è addirittura di avversione.

Gioverà rammentare che il « Figlio dei tempi » fu concepito allorchè la gioventù italiana, immatura per imparare dal troppo recente e troppo duro vigor delle « Laudi », si scalducciava alla fiamma artificiale della prima morale eroica dannunziana? Per riflesso di quella morale, e, anche, per opposizione, della morale che, a modo suo, il Pascoli sempre più insistentemente e freddamente predicava col progredire del suo inflacchimento, fu derivato nella poesia dei giovani di allora un rigagnolo di poesia gnomica nella quale la gracilità fantastica soccombeva miseramente alla pretesa di sostenere un sedicente nuovo - ma appunto perchè non nuovo, faticosissimo - mondo morale. Esempii ne son sparsi in giornali e riviste, e potrebbe essere utile tornarvi sopra partitamente. Fra questa poesia, il « Figlio dei Tempi » rappresenta un bello sforzo. La sua risoluta

scorrettezza lo onora, in confronto a tanta prudenza di imbelli artifici. E, per contrasto, può piacere il suo salvatico ardore a cercar fondo alle cose, a voler cogliere e dissidii e contraddizioni nella loro essenza più nuda. Ancor che inadeguato e immaturo, dà gusto incontrare uno spirito che cerca cavar poesia da materia inconsueta; senza contentarsi di ravviare orticelli claustrali, o del solito paziente incidere castoni per gemme ben sfaccettate e ben false.

Ma ardore e volere non approdano a nulla, giacchè, per fruttificare, dovrebbero uscire da un cerchio vizioso, nel quale invece sempre più si avviluppano: obbiettivarsi ed equilibrarsi in pensiero sano, in critica vera; e allora potrebbero superarsi e fondersi senza residuo nell'estrinsecazione compatta e ben segnata d'una forza poetica nuova. In ultima analisi, potremmo dire di trovarci qui ancora nel laberinto dell'estetismo. Con i suoi drammi il Benelli s'è provato, sagacemente e disperatamente, a sfiancare, a franger questo segreto viluppo. C'è riuscito?

Quando avessi risposto come so che, sostanzialmente, bisogna rispondere, e senza troppo preoccuparmi di contraddire quella fretta entusiastica che, nei drammi del Benelli, ha salutato l'avvento di una poesia proprio opposta alla poesia degli esteti: una nuova poesia di vita, d'azione, come l'hanno chiamata; so che avrei recise brutalmente molte fila che mi preme invece lasciare intatte. Dopo vangato, discusso, negato, eliminato, se io o qualcuno dei lettori che fossi riuscito a persuadere, riaprissimo il volume della « Maschera » o della « Cena » difficilmente ci imbatteremmo in una pagina, in un verso, che non ci facessero dubitare di quanto avessimo affermato.

È dunque, questo dramma, materiato davvero, come affermano, di quella poesia immediata all'effettuale realtà della vita, verso la quale l'anima italiana tende

ansiosamente, attraverso compromessi, illusioni di risanamenti, e tutte le complicazioni, insomma, delle quali una civiltà grave e stanca può ingannare la propria sete di ingenuità, sia pur sanguinaria, di verità, sia pure spasmodica e selvaggia? O se poesia di tal sorta veramente non vi fiorisce, se esso, cioè, non è che un altro compromesso verso la nuova poesia che si sente, s' intravvede e non si può giungere, non starà forse la sua forza in una poesia consapevolmente triste di tutta la gravezza e stanchezza del tempo nostro, in una poesia di meditata passione, di inaudita profondità interiore; opposta all' altra, se si guarda a determinazioni empiriche, ma non meno piena ed espressiva di lei? Potremmo, in piena coscienza, rispondere negativamente a tutte e due queste domande e, riaprendo il libro, provare l' impressione di aver condannato superficiamente o calunniosamente, che è poi lo stesso.

Si capisce che è da intelletti grossolani sbagliare lo scattante automatismo di questo teatro, con la pullulante sbrillantata profonda spensieratezza di un teatro alla Shakespeare, per intendersi. E basta sentire questi personaggi come si esprimono, in momenti nei quali, anche a voler far poesia d'azione a tutti i costi, bisogna pur parlare, e dire appunto parole che rivelino nella loro luce precisa e violenta tutto lo scorcio dell' avvenimento tragico, per capire che assai manca loro per giungere a parlar le parole di certe enormi tristezze, dire i segreti di certe profondità.

Ma, inteso tutto questo, se non corriamo pericolo di sbagliarci ruvidamente sulla essenza della poesia del Benelli, se sappiamo dire ch'essa poesia non è questo nè quest'altro, quel ch' essa intimamente sia ci sfugge ancora. Perchè c'è qualcosa che resiste alla duplice negazione e ci sguizza di tra le mani, nelle nostre riduzioni: qualcosa che se è un che di troppo scarso e troppo smilzo per essere un nuovo mondo, come tutti hanno ripetuto, non

si sa poi se non potrebbe essere un frammento o un embrione di mondo. È qualche cosa di ambiguo, di obliquo, folle, stridulo, inumano, ma pur vivo; che ridesta in noi, domata, abbellita, colorata, l'impressione nemica del " Figlio „. È un tormento che cerca scaltramente cammuffarcisi in piacere. Non tormento che veramente si estrinsechi, parli, canti, pianga nel dolore di Lorenzo, nella vendetta di Giannetto, nella bestialità di Neri, ma sì implicito in quell'arte stessa che, nell'esprimere tali passioni e lutti, dovrebbe pure offrire gioia. Un tenace senso di sordità, di oppressione, d'inane: a dispetto dell'agitarsi dei personaggi, e della frenesia talora fino cinematografica della loro azione. L'esplicito dolore delle loro anime è nulla, in confronto al dolore secreto ch'essi non possono dire. Perchè si sente che non posson parlare: il poeta sa muoverli, scagliarli, di rado sa loro dissigillare le labbra. Parlano, ma - singolare contraddizione - più spesso, essi così immediati ed attivi, parlano per enigmi; e noi risentiamo sulla loro bocca la filosa ambage di certa poesia troppo squisita, troppo morbida, troppo evanescente per quei loro dolori. Si sente che la tragedia più grave non è quella che si svolge fra loro, sulle tavole del palcoscenico: ma è quella che è corsa, e corre ancora, fra l'anima del poeta e le loro anime.

Errore di poesia allora? Ma, finora, gli errori di poesia, veri e proprii, non hanno prodotto che cose morte; e questi personaggi, a modo loro, sono invece assai vivi.

Errore troppo più vasto che un più o meno dissimulato equivoco fra lo spirito di un poeta e la sua arte.

Se nel « Figlio dei Tempi » c'era un tale equivoco, e l'abbiamo già accennato, esso, sì, restava veramente intimo, inconfessato. Ma come sentendo di non poter sorpassarlo, il poeta l'ha adottato, se n'è servito, l'ha

adattato, innestandolo con successo, forse perchè con la sagacità degli inganni quasi spontanei, sull'errore e l'equivoco circostante. Il mondo poetico che ci vuole per un'epoca di eccezione è un mondo di poesia d'eccezione. Nell'addornezza decorativa della fiaba paesana, nella rapidità convulsa degli episodii, nella folle crudeltà, e nel vuoto tormento degli eroi di questi drammi, la cosidetta anima moderna ritrova dissimulata, mascherata di vigore, legittimata dalla voce d'oro della tradizione, la sua flacchezza, la sua incapacità a vastamente, perdutamente, obliosamente e fecondamente soffrire, e si compiace. Non di questo è da far torto al Benelli. Ma si può dire possieda un mondo, chi nulla aggiunge a un mondo, non certo eccessivamente ricco, il quale, davanti all'opera sua, non ha provato nemmeno un istante quel senso di violentamento, che è il segno del contatto delle forze feconde? Un critico trova nella sua opera: « tutta la vita col bene e col male, col riso e col pianto.... ». Oh, no; qui non c'è nè bene, nè male, ne riso, nè pianto; c'è l'illusione di tutte queste cose. Quelle creature che si dibattono, si torcono, dicono enigmi, in realtà non sanno nè ridere nè veramente soffrire. Son comete impazzate, che sbragiano in un cielo ambiguo. La loro follia può dare un tremito ai ginocchi, non suscitare in fondo all'anima quel consentimento di sorridente dolore, un dolore più vivo d'ogni gioia, nel quale l'angoscia tragica fiorisce. Voi che siete, a parer vostro e d'altrui, l'ultima grande forza che la nostra tradizione ha espresso, voi non rammentate più, poeta Benelli, il volto luminosamente e pacatamente triste della Musa di quel padre vostro Sofocle, che, nelle vostre vigilie, studiaste e traduceste. Orbene, sopra un mondo tragico, greve di dolori troppo più vasti e infrangibili di quelli del vostro solitario Lorenzo e dell'altro « reo sughero bestemmiante Iddio », a quel modo ella ride. La smaniosa irrequietudine, la voce rauca, il pallore

verde, il respiro convulso, lo sguardo irretorto della Melpomene vostra, dicon come ella sia di fievole cuore. Non la vedeste mai in Vaticano, non la Furia laida dai capelli sguizzanti di ceraste, ma, presso l' erma di Pericle, fra le belle sorelle, come ella guarda, la solare Melpomene, la Melpomene nostra, umana; nella gioia mesta e serena, nel pianto, e nel cui petto di vergine palpitan tutti i cuori?

Ma voi siete mòderno, si dice. Esser moderno, io domando, significa dunque esser dimidiato?

Chè il vostro mondo non è un mondo, nè, forse, la metà di un mondo: un frammento, un funebre frammento, un avanzo di solitudine cupa, con degli alberi dalle braccia torte, e dove i biacchi fischian nel buio.

Non a voi fo torto, ripeto; che, qualunque sia la vostra poesia, voi avete una poesia.

Ma tanto ci hanno parlato di una enorme civiltà poetica, della quale siete l' araldo, d' un universo del quale avete trovata la chiave, e ch' essi, frattanto, non si sono affatto presi cura di dichiarare ai nostri miopi intelletti, che noi ci guardiamo intorno a considerarlo, questo nuovo mondo.

Ci guardiamo attorno, e vediamo tutto ben congegnato, ben accomodato, ben levigato e verniciato; le commessure sono ben dissimulate; fiutiamo un certo odore di nuovo nell'aria; ci pare di trovarci in un ambiente nuovo davvero. C' è pure, sotto la convulsione esteriore, una secca precisione che non è quella compassatezza un po' impacciata delle cose primitive o giovanili, che arcaizzano quando il fren dell' arte è tenuto da una mano vigorosa ed è pur l'ingenua sorella del disordine e dell'esuberanza. Quella specie di coraggio del brutto che è la cosa più bella nel « Figlio dei Tempi », qui non rompe mai la misura. Tutti devono applaudire, e chi, per scrupolo non applaude, lo fa con in fondo all' anima un po' di rammarico, come se mancasse ad un

dovere verso il poeta così inappuntabile. I personaggi, per quanto dicano di non potere, sanno in fondo ben contenersi, e lo sanno perchè non potrebbero darsi, non si contengono per intima concretezza, ma per non scoprirsi vuoti, se dovessero cercarsi dentro davvero. Le loro violenze, risoluzioni più sovente laterali del loro ardore e furore che perciò ne rimane insaziato, son ambigue come le loro penombre. Non per nulla cammina accanto ad essi, quello spettro inafferrabile, or ciarlieramente laido, or orrendamente balbuziente, e del quale si potrebbe pur cominciare a far di meno: la pazzia. Un gran teatro potrebbe forse sfarsi in tipi di questo calibro, dubito possa preferire di affermarvi la sua vergine forza, se è un grande teatro davvero.

D'altra parte, sia pure che la nuova civiltà poetica che, affermano, da noi si prepara, dovrà essere essenzialmente tragica; ma ha molto senso discorrere di queste cose; non dico poi banchettarci sopra come fanno? Le promesse d'arte son come la sincerità (e l'analogia è tutt'altro che estrinseca), rattrappiscono quando se ne discorre. Frattanto, le civiltà che alimentarono un mondo tragico sul serio, furon ricche di forza morale: sia pure avviluppata e contraddicentesi nel suo conato per ampliarsi e superarsi, ma intatta nel suo intimo fulcro, ma asciutta in ogni nervo, da bilanciar ben altro che l'inquietudine e il livore di queste anime solitarie, le quali, invece, sembrano non poter in nessun modo trovare, nel mondo che le circonda, un contrappeso che le fissi, e ce le faccia in qualche modo conoscere, si permetta di poterle valutare. Il dramma di Amleto non si accende nel suo intiero significato, senza gli squilli di giovinezza gioconda dei trombetti di Fortinbras. Nè il primo coro dell'« Agamennone » ha pieno senso senza il χαίρετε del finale delle « Eumenidi ».

Non per l'ovvia ragione - a questi esempi anche inadattabile, e di cui sorriderebbe lo scaltro lettore -

della necessità che il giusto trionfi e il malvagio soccomba. Sibbene, per quella, più semplice e insiem più ricca, che la vita è tutto fuorchè monocroma, e senza universalità di colore non si ottiene immagine di vita che non sia languida o paradossale. Quì non che esserci « tutto il bene e tutto il male, tutto il riso e tutto il pianto », tutto manca, fuorchè una uguale livida penombra. Nel secreto dell'anima, questi personaggi si specchiano l'uno nell'altro: e la vigoria dell'artista è consistita nell'inquadrarli in un gioco povero e preciso di avvenimenti, in modo che il fatto caratterizzasse il personaggio: non da questo, chè non poteva, emanasse quello.

“ L' AMORE DEI TRE RE ”

Perchè si abbia un dramma, è notorio, ci vogliono, prima di tutto, delle coscienze. Esaminiamo la vitalità delle coscienze che si urtano nell' « Amore dei tre re ». Avremo la misura esatta della intensità del loro contrasto, e perciò della potenzialità del loro dramma.

Ma si comincia con un personaggio nel quale la cecità degli occhi sembra intesa a simboleggiare l' incertezza della mente: il primo re, Archibaldo, che se cieco non fosse, sarebbe un re di picche considerabile, barbuto, maestoso, il più venerando della partita. È, come nessuno ignora, un vecchio guerriero, padre del re di fiori: Manfredo, il quale è fuori, ad una impresa bellica di non troppo urgenza, e tornerà alla fine dell'atto primo. Pare, da qualche errabonda parola, che Archibaldo ami Fiora - la giovine sposa ch'egli dovrebbe costudire al figliuolo - d' un amore turbato da qualcosa di non perfettamente paterno; ma ciò resta una supposizione, un' incertezza, forse per lui stesso, per i lettori in modo assoluto. S' illude fino in fondo di amarla santamente, di godere del suo fresco pensiero come di un raggio di sole, sulla soglia della grotta impenetrabile della sua vecchiaia? Chi lo sa? O piuttosto, quando uccide, uccide sopratutto per gelosia personale? Mistero. Ma il mistero non è già circoscritto e dominato, in modo che agisca come un qualunque altro movente psicologico. Non è posseduto lucidamente dal poeta; è un dubbio intrinseco alla sua inspirazione; in altre parole, un errore. Da questo capo il dramma è dunque morto

prima di nascere: troncato; e deve per forza svolgersi per meandri di parole arbitrarie e simulatrici.

Ed entra in iscena Avito, il re di cuori, unitamente alla amante sua e sposa di Manfredo, Fiora. Avito è il più tollerabile dei tre re, per la semplice ragione che è il più sinceramente insignificante. Sua principal caratteristica è di muoversi senza coscienza di relazioni, senza consapevolezza vera di trasgressione e di rischio; qualità, quest' ultima, preziosa in un capitano barbaresco, ma perfida in eroe di dramma. Nel dramma, non è lecito figurare di non accorgersi e non sentire, e il caso non deve comparir fra gli attori. Invece, ogni tanto, restiamo delusi constatando che Avito seguita a vivere, ardente e prosperoso, quando ci immagineremmo di vederlo o saperlo ciondolante da un merlo della torre, nel suo subdolo camiciotto di servo di Archibaldo. Il quale Archibaldo, due volte lo sorprende con Fiora e due volte lo sente battersela tranquillamente, e non può pigliarsi che l'imperfetta soddisfazione di strozzare la rea femminella. Ma tolta l' abitudine di uscir pel rotto della cuffia, Avito è un bel personaggio, e rifà benino assai gli addii di Romeo, prese s' intende bene alcune precauzioni:

1.° Sostituire alla donzella dei Capuleti una seconda donna da *Poema paradisiaco*, disfacentesi tutta nella tristezza dolciastra d'un bacio che non è mai l'ultimo;

2.° Sostituire ai concetti stile rinascenza di Shakspeare. un floreale eloquio dannunziano parecchio, sebbene anche scaltramente accomodato;

3.° Sostituire alla lodola, il cui verso, sulle scene, ahi! non si può rifare, il flauto del pastore Geronte, onde sottolinei di concenti, e senza spreco di inutile poesia, il naturale *pathos* dei commiati.

Ma Avito resta sempre troppo barbaro e illetterato perchè non ci meravigli vederlo insistere nella sua parte di pro-Romeo, fino a giungere ad andarsene a

morire in una cripta che sembra proprio quella della giovanile tragedia dell' inglese. E lì ci aspetteremmo di sentirlo cominciare ampollosamente :

thou detestable maw, thou womb of death,
gorged with the dearest morsel of the earth;

ma le ampolle son d' altra natura e il veleno che, a pigliare il drudo, Archibaldo ha fatto spargere sulle soavi labbra della morta, come si sparge il becchime sull' usciolo d' una trappola a pigliar l' uccelletto o il topolino, fa troppo presto l' officio suo, non senza, è vero, aver cavato di corpo al sire parole che infine rivelano la sua vera natura : « Qualcuno giunge ed io sarò scoperto », dove, se non ci son sensi lirici che mi sfuggono, e basta l' interpretazione letterale, parrebbe egli rimpiangesse, in vista all' amante morta, l' invariabile sgattaiolamento che questa volta la colica non gli concede.

Cos' è Fiora? Una femminuccia esasperatamente sensuale, dove vuole essere sublime; perfida, del resto, quando le riesce. Nel primo atto, per sfuggire alla stretta di Archibaldo, gli fa sentire un po' di ciccia; nel secondo, mentre agita verso lo sposo Manfredo, in atto di saluto, il velo marinisticamente descritto come « intessuto di sospiri d' amore », dalla cintola in giù, sotto il parapetto compiacente, è tutta di Avito, che, nel solito camiciotto servile, basterà per parte sua provveda a non metter troppo il capo fuori. Ora stupisce che, per una creatura la quale si sa muovere tanto disinvolta, fra casi, lo concedo, assai complessi, finisca per succedere una tragediona, con cinque vittime su dieci personaggi, dei quali la metà non parla. Anche Shakspeare ne ammazzava parecchi quando la matassa gli si era così arruffata da non saper più come la sdipanare. Ma giova riflettere che non si compiaceva di mettere in iscena trasformisti come Avito, nè donne della smidollata

cortesia di Fiora; e fra magnanimi, si sa, il sangue corre più facilmente. Con tutto ciò Fiora è la creatura decente del dramma. Il che ci allieterebbe, se non dovessimo subito constatare che essa non è che l'ennesima trasformazione - questa volta muliebre - del personaggio lirico Sem Benelli, che già vedemmo patire la vita di Tignola di Lorenzo e di Giannetto, in fondo ad altre tragedie illusorie.

E siamo ormai al terzo re: al re di fiori, Manfredo, sposo legittimo della donna di cuori, e bramoso invero dell'amor suo, che essa, per parte sua, vorrebbe concedergli, perchè è compassionevole, ma può soltanto in forma, avendolo, in sostanza, già ceduto ad Avito, il re del suo seme. Marziale e girovago come Ippolito, mistico cristiano come lo stefanoforo fu orfico mangialattughe, Manfredo fa una figuraccia, degna di quella che potrebbe compiacersi far fare, in una esegesi maligna, al personaggio euripideo un impenitente nietzschiano. Vive in lui la tragedia di una razza: ha inteso o ha voluto dare ad intendere il Benelli, prospettando il suo dramma sullo sfondo fabuloso di una crisi storica. Ma anche senza curarci di sapere se nelle vene stanche di Manfredo tremoli proprio la dolcezza religiosa della stirpe che i suoi hanno soggiogato, e che educandolo lo fiacca, finchè egli è ridotto vilissimo e insensibile alla passione, possiamo affermare che questa insensibilità, fuorchè della propria incompetenza nuziale, e quella viltà che non vuol accettare mai la necessaria parzialità attraverso alla quale la passione si esprime, son tutta la sua poesia. Esse urlano esasperatamente e disgustosamente, in ispecie in quella scena finale del secondo atto ch'è parsa, si dice, meravigliosa, ed è davvero un prototipo di giuoco d'ombre, di dialogo bugiardamente folle, di brancolamento dell'ispirazione rotta nella spina, per l'andito lubrico della retorica più untuosa. Un personaggio chiede all'altro di procurargli quel movimento

interiore per il quale si sente impotente. E l'altro: Se tu avessi fatto così e così, se questo o quest'altro fosse andato così e così, te lo avrei potuto fare. Psicologia per ipotesi, e passione per procura.

MANFREDO:

Perchè, perchè non m' hai prima concesso
ch' io le parlassi: ora sarebbe mia.....

Divino questo lagno di un marito - diremo balzacchianamente - minotaurizzato! No, non è questo il dramma di una pietà che combatte un grande amore; è baratteria letterata, e tanto letterata che subito segue, per bocca di Archibaldo, la formuletta critica, la spiegazioncella storica della cristiana pietà che contamina la baldanza avita. Il quale vizio segreto di aiuto e reciproco commento è d'altronde ben lungi da limitarsi ad una scena, ma assorda e spegne, in questa come nelle altre tragedie, ogni battuta del dialogo, perchè infetta in embrione tutta la psicologia dei personaggi. Essi agiscono irrimediabilmente al conspetto di sè medesimi e son solamente sinceri quando la stanchezza dell'intimità impurita li vince, e allentando la loro madida tensione si raggomitolano sul proprio vuoto e libano con funebre voluttà al calice della propria incapacità a vivere, rinunziando la ragione del proprio essere in mano ad una fatalità amara, dalla quale si sentono travolti e vinti, ma alla quale si concedono perchè soltanto in essa posson trovare riposo. È evidente però che, a questo punto, non siamo più nella loro intimità di personaggi drammatici, sibbene siamo passati, attraverso un troppo facile e sempre uguale disfarsi delle loro artefatte linee spirituali, attraverso un sempre uguale scomporsi della loro psicologia manierata, alla unica intimità vera e viva, sebbene miseramente viva e verace in mediocrità, del Benelli, piccolo lirico. In fondo in fondo, più sincero dei suoi gonfiatori, in questo

ultimo dramma, egli ha confessato la propria consapevolezza della qualità vera della sua arte. L'ha confessato attraverso le amplificazioni del caso, ma, insomma, ha annunciato di esular da quell'agone di ignuda e maschile realtà che, con troppa premura, gli avevano aperto. Povero poeta del cuore umano! La lividità da Triboulet imperfidito del suo Giannetto, invero, ci infastidisce meno, ora che egli stesso, in certo qual modo, è venuto a disilluderci. Sapevamo bene che la sua poesia non pigliava sulla immediatezza della vita, ma poichè prometteva insistentemente di farlo, per un innato bisogno di confidare e di credere, eravamo portati ad anticipar nel nostro pensiero opere nelle quali il suo rivolo si fosse slargato e fosse divenuto davvero il fiume della vita. E aspettavamo che accanto al male nascesse il bene, e sull'arido, sul lurido e sul difforme florissero fiori d'anima molli e forti, vigorosi e delicati come fioriscono nella vita, la quale non è un carnaio nè un mattatoio, aspettavamo, non per un romantico bisogno di ideale, ma per un volgare bisogno di verità. Non si candidava infatti il Benelli, contro i rappresentanti di quella poesia che si compiace dei sogni arbitrari e delle fantasie mendaci? Senza che ce ne fossimo accorti, egli aveva esaurita « tutta la vita col bene e col male, col riso e col pianto » sceneggiandola, è curioso, a forza di dossali quattrocenteschi, di cassapanche scolpite, di roboni di raso e di vaio; tutto insensibile a quella realtà che nel nostro tempo, benchè lontani da noi, altri poeti affermarono ed affermano pigliandola accanto a sè, come il mattonaio fa dell'argilla sul greto soleggiato del fiume, senza bisogno di trasposizioni brillanti nè di ricostruzioni spettacolose. Invece, meritamente stanco, ha sciolto anch'egli verso i disprezzati domini. L'aspetto tipografico del volume dell' « Amore dei tre re » ci aiuta ad intendere. Non più le fotografie brutali della « Cena », ma disegni che hanno del simbolico: il cieco vagante,

il rosaio incurvo, la fiamma vigile, l'occhio nell'ombra, la torre crinita di nuvole ammatassate, il pugnale coi grumi di sangue, l'angelo funerario, la pavona bianca, sulla quale, nella elegante sigla del Chini, converge il volo nero e rostrato dei tre falchi. E come il commento grafico predilige queste rappresentazioni sintomatiche, la poesia di Sem Benelli si incastona in immagini che il gusto decadente ha, da parecchie diecine d'anni, santificato ; immagini che non un pimento acre di sanità ma portano in fondo al loro profumo perverso, il sentore nostalgico dei luoghi freschi e vitali nei quali furon colte.

Bella è la notte, sacra ai cupi amori
che con ali di felpa dolorosi
sofficemente morbidi starnazzano
nel terrore di violate alcove...

Ma una « profondità shakspeariana » di questa sorta non era stata concessa al simbolista Maeterlinck prima assai che a Sem Benelli? E come non si scorge ch'essa non è se non abbarbaglio decorativo e a modo di certi disegni del Martini irti di ghigni, ossessionati di teste di morto, riempiti di pallori, di cipressi e di lune, simula un contenuto fatale, mentre il suo contenuto profondo è di speculazione ironica su quella apparenza torbida e macabra?

Sentiamo Manfredo:

Piccolo fiore vieni sul mio petto;
no, qui sulle mie braccia, ch'io ti rechi
come agnella sperduta e mansueta.....
Oh, per le tue parole benedette,
tornerò, per sentire ancora il canto
che mi viene dai regni dell'immensa
bontà. Ritornerò, ritornerò
per te, per te.........

Ma questi son versi, più brutti assai, è vero, di molti versi dannunziani, ma che precisamente ne hanno il tono e la sostanza. Recitateli a prova con una intonazione un po' nasale. La inquieta mobilità della loro cesura non basta a differenziarli da quei versi del D'Annunzio che, per comune consenso, son fra le sue cose più flacche. E, in realtà, dal *Poema Paradisiaco*, dall'*Isotteo*, le anime oblique di Lorenzo e di Giannetto, e quelle ancor più malsicure di questo nuovo dramma, hanno saputo derivare virtuose cadenze, abilità di modulazione della frase a disegno rilassata e tentennante:

Guarda, guarda, qui tutto era mutato......
Non la conosci più la vecchia stanza......
Perchè mi guardi tu? Guardi tu il male
divorarmi?
Oh, le tue vesti come erano sacre,
ed io le tocco.... E le tue mani pure..... ecc. ecc.

Soltanto la maggior celebrità può far scegliere la paternità vera di questi movimenti.

La mia diagnosi si ripresenta, confortata dall'esame di questa nuova opera. Sotto la sua radicale insufficienza a dolere, a crescere e maturarsi in un dolore, la poesia di Sem Benelli sogghigna di ironia letteraria, intreccia ghirlandette, flauteggia, si trastulla, addomestica con astuzia da civetta gli spiriti selvaggi della nostra ultima grande lirica e talvolta fa loro anche portare, con aria assai madrigaleggiante, imitazioni studiose dei freschi rigogli che sbocciano lungo gli aperti cammini della vita. Nei suoi giardini di carta un vento sommuove a volte le foglie lucide ed aride, e fa sussultare i fiori senza odore. Ma è un vento gelido e si può essere certi che, da qualche parte, c'è un mantice nascosto. È una poesia delusa, chiusa in un laberinto grigio, negata a contatti attivi, morta nella culla.

Agli amatori delle edizioni rare e del ripescamento delle origini, indicherò un difficilmente trovabile «Fantasio», milanese mi pare, che si stampava nel 1902; ivi son liriche del Benelli, che già ce lo dànno intiero in quello che anche oggi può essere il suo vero significato, il suo valore indiscutibile, per mediocre che sia. Quella lirica d'allora egli è riuscito a venderla lautamente e a gloriosamente popolareggiarla. Non è riuscito a superarne l'intimo inganno e la inguaribile meschinità.

“ IL MANTELLACCIO „

Nel *Mantellaccio,* non c'è il furore cinematografico della *Cena,* e non c'è quell'espansione melodrammatica dell'*Amore;* ma si una contemperanza delle due qualità, una tal fusione dei due tipi. La *Cena* ha fornito l'ambiente. *La Maschera* e *L'Amore* hanno fornito l'unico personaggio nel quale bisogna cercare all'opera una ragione di esistere: il Novizio.

Ora, in quanto il temperamento del Benelli, è appunto questo e non quell'altro, non è qualche cosa di complesso che si abbia a snodare con molti contrasti, in un vivo organismo drammatico, ma la tristezza cupa e monodica del Novizio, che è poi Avito, che è poi Giannetto, che è poi Lorenzo, che è infine lui, Sem Benelli, quale già analizzava se stesso, con umile chiarezza in quel vecchio *Figlio dei Tempi*, l'opera poggia tutta sulle parti nelle quali questa aspirazione meglio si dona, mentre esse hanno pur dovuto esser misurate con cautela parecchia per non capovolgerne l'equilibrio. Troppo forti per lasciarne indisturbato il carattere di dramma voluto, per lasciarla essere, in altre parole, dalla prima battuta all'ultima, opera di combinazione scaltra di effetti scenici, non sono valse a sollevarla di peso al cielo della lirica, sulle loro ali. E si è avuto, così, un ininterrotto lagrimevole combattimento fra una lirica che avrebbe potuto essere e un dramma che non poteva essere e non è stato, e in che modo non sia stato, questa volta, tutti i critici, meno eccezioni inesplicabili, si son trovati concordi nel dirlo.

Infatti se poteva nascere errore nello smontare il meccanismo ingegnoso della *Cena*, per mostrar che ciò che gli dava movimento era, essenzialmente, una conoscenza astuta dei gusti del nostro pubblico e delle velleità che bisogna lusingargli, se poteva un momento sembrar non inutile l'analisi dell' *Amore dei tre Re*, per quanto la facilità nel dedurre le prove della sua povertà drammatica facesse presto sentire che tutto il dramma, da capo a piedi, non era che una sola prova, la fatuità di questo *Mantellaccio* diventa, per chi lo legge, non oso dir la più facile delle deduzioni, ma il più immediato degli assiomi. Quelli accademici petrarchisti: quell'Ardente, quel Cristallino, quell'Illuminato, son davvero generici come gli aggettivi che prestan loro nome, sono anodini davvero come tutti gli aggettivi sostantivati. E non già perchè, come è stato detto, di contese letterarie non si possa far dramma e opera umana, chè Aristofane, d'una polemica letteraria, fece tutto un capolavoro e trasse motivi distribuiti prodigalmente in parecchi altri capolavori, ma hanno da esser contese letterarie sentite sul serio e non descritte coi termini con i quali, nei manuali per ginnasio, si parla di petrarchismo, di secentismo e di Arcadia.

Vanno dicendo che la guerra fra la borghese e smammolata Accademia degli Intemerati e la selvaggia popolare Compagnia del Mantellaccio, adombra, nell'intenzione del Benelli, un mito dell'intimo contrasto che esisterebbe tra gli spiriti della sua poesia, non veggo poi come selvaggia e popolare, e quelli della poesia, non veggo perchè borghesemente accademica, di un grande poeta italiano contemporaneo, mettiamo, per esempio, Gabriele D'Annunzio. Se fosse vero, quanto ne sarei malinconico per l'autore del *Mantellaccio,* al quale l'alta commozione che non si può immaginare eliminabile da un tale certame, non avrebbe ispirato che pallidi tratti,

in confronto alla prepotente figura dell'uomo che ha cantate le *Terze Laudi!*

Leccatura degli Accademici si esprime attraverso fiori di eloquio che si possono facilmente espungere da tutte le antologie del petrarchismo, mentre la spavalderia poetica di Gano, del Noferi e degli altri del Mantellaccio non cerca che brutalità, tracotanze verbali, più appropriate invero, sulla bocca di pugilatori piazzaioli, che su quella di ispirati riformatori della volgare poesia.

Del resto, son brutalità stilizzate, son tracotanze e bravate di vocabolario, son riboboli non meno preziosi dei « gigli della mano », delle « rose rugiadose », dei « topazii », degli « smeraldetti » e dei « rubinetti » degli accademici. Ora, sul contrasto di quattro secchioni e di tre bacalari difficile è impostare un dramma. Nè d'altronde il dramma è impostato su qualche altro perno, come ha mostrato benissimo chi ha rilevato il carattere accidentale e frammentario, rispetto l'interesse complessivo dell'opera, dell'amore del Novizio e dell'Ardente per Silvia, della gelosia micidiale dell'Ardente, e non dico, poi, di quella sconcia burla che si vede fare al Consolo in un terzo atto artisticamente così plebeo che non mi degno di parlarne. E si resta come davanti a un gran vuoto, quando ci si fa a chiedersi il possibile significato dell'opera. Il suo svolgimento ci sembra tanto casuale! I suoi moventi tanto risibili ed arbitrarii! Dio mio, quando, non dirò Coriolano od Hedda Gabler, ma il povero Corrado Brando moriva, c'era un ideale *perchè* che si attuava nella sua catastrofe. Perchè, invece per l'appunto, quel piccosaccio dell'Ardente debba averla vinta, e perchè quel povero Novizio debba morire, non si capisce. Per via che il Novizio si batte con una spada da carnovale, con una spada di latta? Io l'ho col Noferi, col Mainardo, con Gano e gli altri del Mantellaccio. Che cosa facevano quando lo videro accingersi a un combattimento così da pazzi? È vero: anche Amleto muore

per essersi battuto con Laerte, a condizioni impari, ma si comincia col dire che egli non sapeva che il fioretto di Laerte era avvelenato. Eppoi.....

Ma il torto è mio. Per scrupolo di esattezza, per rigor di analisi, ho voluto indugiarmi, un'altra volta, per mio conto, a vagliare un po' questi elementi dell' opera, prima di scartarli. E per mia precedente esperienza, e per ammaestramento altrui, dovevo pur sapere che essi erano amputabili a prima vista, perchè non mai in quel che pare dramma e azione vissuta si è fermato ciò che nel Benelli è di poesia.

Perchè il Benelli, ripetiamolo, ha una certa sua poesia, che non è quella in amor della quale molti ammiratori esauriscono le edizioni e molti entusiasti affollano le prime rappresentazioni dei suoi drammi. Non è la poesia della gesta cruenta, della parola grossa, dell'azione audace. Anzi, è, precisamente la poesia del contrario di tutte queste cose, la poesia di un sentimento di desiderio impotente, la poesia di una brama disperata di vita, che gli eroi dei cui panni, volta a volta, il Benelli si riveste, esprimono in conspetto degli allettamenti della vita gioconda e impetuosa, personificata sempre da una donna bella, il cui amore e il cui possesso sfuggono o sono negati. In ognuna delle ultime quattro opere del Benelli c'è almeno una scena, la stessa, che rinasce inesauribile e si ripete, nella quale il sentimento lirico, ove tutto il suo temperamento si sfarina, appare almeno un istante: un dialogo nel quale passa il brivido freddo della rinunzia o della paura; dialogo di Lorenzo e di Caterina, di Giannetto e dell'amante di Neri, di Avito e di Fiora, del Novizio e di Silvia. È un tremare di desiderio rovente, e insieme un distruggere la forza del desiderio, analizzandolo, ponendolo al conspetto di non si sa qual tristezza fatale ed oscura, che il poeta non riesce a

dirci, ma verso la quale la sua poesia dalla mossa sempre schiettamente sensuale tenta il volo.

E qui cade in acconcio di dire che se veramente si vuol vedere nella poesia del Benelli la poesia antagonistica della poesia del D'Annunzio, questo antagonismo è l'antagonismo fra una sensualità che si espande felicemente e fecondamente, e una sensualità irretorta, contraddetta, sterile e allucinata. Ma bisogna anche aggiungere subito che, allora, non è più da parlare di antagonismo tra un poeta e un altro, tra un grande ed un piccino, sibbene di antagonismo fra due momenti storici, antagonistici troppo naturalmente: uno molto ricco, l'altro molto povero di poesia, uno tutto floridità spontanea e uno tutto secchezza stilistica, uno di potenza lussureggiante e uno di impotenza che sogghigna; antagonismo tra una felicità di espandersi inconsapevolmente e gioiosamente e una bigia inquietudine moritura. Dico, in altre parole, che la poesia di Sem Benelli non è che la sorella carnale e non maggiore, della poesia di altri giovani che sentirono, come un freddo stillicidio nel cuore, il rammarico di non poter più godere, trionfalmente e barbaramente come godettero i padri e vollero giustificare a se medesimi, in un modo o nell'altro, questa fatale insufficienza a vivere, e si finsero tisici come Guido Gozzano, mistici come Sergio Corazzini. Sem Benelli provò, per suo conto, a oggettivare la sua incapacità, a supporla e narrarla in un personaggio storico. In realtà, rifece se stesso, su uno scenario da mascherata; si confessò in alcuni pezzi autobiografici, disseminati qua e là nei suoi drammi, mentre gli ballonzolavano intorno i Neri, gli Archibaldi, gli Ardenti, fatti a campione, per servire al giuoco di quella scarna sua poesia più sincera e vitale.

Nè quella poesia se ne avvantaggiò, nè quei fantocci, per riflesso, dedussero, da essa, qualcosa di concreto. Ma nacque una mischianza strana. E la confusione

si fece sempre più serrata e inestricabile, fu sempre meno dominata, finchè si giunse a versi come molti nell'ultimo poema drammatico, nei quali, tra la intimità lirica che non riesce ad aderire al fatto, e che, come già dimostrai, balbetta in forme enigmatiche troppo vicine a quelle del *Poema paradisiaco* perchè la vicinanza sia accidentale, tra le necessità di concretezza storica che, ogni tanto, portano sulla pagina un vocabolo strano e massiccio e sforzato, il quale colla sua durezza arcaica, in quella materia di psicologia glutinosa, fa l'effetto di un bozzolo in una scodella di crema impazzita, fra tanti altri *tra*, entra in ballo un elemento che finora mancava, e potrebbe addirittura definirsi la riproduzione involontariamente caricaturale di certi atteggiamenti panici e profetici del D'Annunzio, previa una loro elaborazione su modelli, anche metricamente, futuristi.

...La vigna
ismisurata delle mie passioni
che maturano sempre sotto un sole
eterno, dona grappoli per tutti;
ed io spremo, a chi mi protende un calice
d'oro, il mio rosso vino, o a chi mi tende
anche un' umile ciotola...
...Tutta l'anima mia sciogliēvo, e, come
fosse stata un gran velo sterminato,
agitandola al ritmo del mio dire,
la lanciavo nel cielo e l'annodavo
ai veli delle costellazioni...

È il Novizio che parla: l'araldo della rude poesia che popolarmente si rinnova. Ma forse il Consolo e la Confraternita degli Intemerati, riunita in seduta plenaria, con i roboni di sciamito e i berretti col pennacchio e le brachesse di damasco, non avrebbero saputo pescare nemmen loro concetti tanto accademicamente scombinati.

Ma cercato di fissare così questa poesia rumorosa, nelle sue relazioni di stretta somiglianza con quella poesia esile e dimessa che ci vediamo fiorire attorno, sentiamo bisogno di aggiungere esplicitamente che se non sappiamo amarla, non è perchè essa sia, nella sua essenza, mediocre, ma proprio perchè pretende innalzarsi a potenza, perchè, fatta per cantar serenatelle malinconiche, vuol stuzzicare le cetre di bronzo ; perchè, nata per scalpicciare in scarpini da ballo nei vellutati *boudoirs*, dove si cerca d'insaporire i poeti francesi della decadenza con il santo profumo casalingo dei nostri trecentisti, si atteggia a nata di popolo e vuol calzare il coturno e percuotere le silenziose marmoree orchestre. Non sappiamo amarla perchè sentiamo, in mille luoghi, che il suo autore è consapevole, forse meglio di noi, della sua vera essenza, la possiede con critica lucidezza nel suo aspetto vero, ma vuol mentire a se stesso, o forse tenta uscir di sè vociferando per dimenticare una sua responsabilità di serietà e di sincerità che lo sgomenta. Non l'amiamo, francamente, perchè essa, col suo insistere incoraggiato, è uno dei segni di incurabilità più avvilenti, in mezzo all'estendersi che si vede pure in Italia, di una volontà di incominciare a valutare le cose nel loro valore giusto, e che cessino l' amplificazione abitudinaria e la retorica, e che l'esile elegia resti elegia e non voglia darsi per dramma di vasto respiro, e che il talento e l' astuzia si contentino di restare talento ed astuzia, e non pretendano a genio.

Non ignoriamo, peraltro, che in Italia, coloro che credono e lavorano nella speranza di sincerità che ci obbliga a questo dispregio, son chiamati invidi ed impotenti. E sia : siamo contenti di essere chiamati invidi finchè ci sia una gloria non falsaria cui inchinarci e qualche giovine forza sincera da seguire, nel suo affermarsi, con ansia fraterna. Ed accettiamo con

festa di essere operosamente impotenti, finchè un umile dovere di galantomismo ci imponga di contribuire a diffidare il pubblico da autori e critici che cercano di metterlo in mezzo.

POESIA DI VOLONTÀ

Analizziamo insieme, se non vi dispiace, la prima delle liriche raccolte da Francesco Chiesa nel volume *I viali d'oro*, uscito pei tipi del Formiggini di Modena.

È una lirica nata dall'emozione che invase l'anima del Chiesa un giorno che egli si fece a considerare la tragica sublimità di una vita consacrata tutta a un ideale di irraggiungibile perfezione; e, subito, per prima cosa, vale a farci capire che ci troviamo davanti ad un artista di natura assai complessa. Gli artisti elementari non si fermano a speculare sulla propria ispirazione, a simboleggiarla, a tracciarne rappresentazioni; ma la oggettivano immediatamente, la proiettano fuori della propria coscienza, la trattano non come materia scavata dalla propria intimità, ma come materia bruta, implicata ancora nel contrastro della vita; la trattano, cioè, non come ispirazione, e cioè privilegio ed eccezione, ma come sostanza che neppur si discute, di dominio di tutti. Non per nulla i filologi espungono dai canti dei primitivi le invocazioni alle Muse, ad Apollo o a chicchessia, e credono di riconoscervi inframettenze delle età più tarde, riflesse e letterarie.

Francesco Chiesa si sdoppia nella sua emozione, e sente di restar doppio. Finge una figura femminea, ammaliante e nemica, nella quale personifica la Poesia, che lo alletta e gli sfugge, lo tormenta e lo innamora. E sorveglia intanto se stesso, Francesco Chiesa, nella attitudine del lavoro poetico; e analizza e giudica il proprio gaudio ed il proprio strazio, davanti al

fantasma evocato. « Ti chiamai spesso perfida, egli dice, gridai per la follia che tu accendevi in me, fuggendo dopo averla eccitata. Tu fuggivi, in apparenza paurosa, ma in realtà ridendo di un tuo riso che mi esasperava a desiderare di tirarti per le chiome e strapparti almeno un grido, un solo grido, sincero. Ma, tu fuggita, la mia libertà mi era intollerabile. E invocavo il tuo ritorno, non fosse che per piangere e per soffrire. E tu ritornavi, infatti, e ricominciavi lo strazio, ed io le suppliche e le ingiurie. Ma ormai non più; ormai son contento di essere illuso e deluso, ormai soffro senza maledirti. So che non è tradimento, quando tu mi lasci, ma che anzi mi fai allora un dono di selvaggio nudo silenzio e di fosca libertà, acciocchè quel silenzio e quella libertà si colmino di sostanza espressa dalla mia anima infocata. Tu susciti la forza generosa del mio cuore e, nella mia solitudine, ne lasci signore me stesso, perchè io ne foggi carmi. Non sei lusingatrice terrena tu, ma sei divinità; sei la Poesia ».

Per strofe di sei endecasillabi a rima baciata, meno il primo ed il sesto che rimano insieme, il canto cammina così sopra una traccia che ha la filatezza di un ragionamento e l'evidenza di un enunciato nel quale vibra tutto il nervo della dimostrazione. E ciò rende ragione di una certa secchezza sillogistica, di una angolosità logica, che forse non vi sarà sfuggita nemmeno alla prima lettura. L'esattezza con la quale tutti i nessi son collocati e annodati e sviluppati toglie all'impeto naturale ed alla forza suggestiva del carme. Il concetto ribadito a forza di ripetizioni, appiattito in amplificazioni, passa e ripassa, ripreso sul vassoio di parole cugine, come un oggetto che si fa circolare intorno, in un salotto. Nella strofe che segue è dedotto dalla strofe che precede come la considerazione che annacqua la formula dove essa era chiaramente sottintesa, come lo svolgimento che insiste sopra l'affermazione di per se

stessa perspicua. Nulla ne resta sospeso, inconfessato, palpitante. Non c'è pericolo che una briciola ne vada spersa. Lo vedete svolgersi, bilanciandosi con moto regolare e monotono di macchina; o nei modi di quel curioso giuoco col quale si divertono i ragazzi: che si fa con un cappio di filo passato fra le mani tese e che ognuno dei giuocatori, volta a volta, sfila e ripiglia sulle proprie mani, aggruppando i fili in figure geometriche che nascono una dall'altra in prolisse parentele: appunto il giuoco del *ripiglino*, come lo chiamano in Toscana.

Non l'impreveduto, non la sconcertante novità della mossa lirica sgorgante da una profondità percossa quasi inconsapevolmente, ma un senso come di combinato, il senso che la cosa espressa, da lungo era stata adocchiata fra le risorse del tema, e si veniva infatti preparandone l'ingresso per via di simboli o di analogie. L'amante diletta ed atroce personifica, nella lirica sulla quale abbiamo insistito, la Poesia. In un'altra lirica, il sonno introdurrà l'immagine della morte. In un'altra, sarà il vento che squassa gli alberi, in una notte senza stelle, a rappresentare la cieca passione che sconvolge i cuori.

Ora, se la poesia consiste nell'emozione suscitata in noi dall'apparire tagliente o dal confuso adombrarsi di vasti significati prossimi a questi della morte e della passione, di sotto ai fatti contingenti, è necessario che tali significati, ad esser fascinanti e poetici davvero, vibrino inconfessati e come sospesi nel suo organismo, e non sien forzati a depositare e ad irrigidirsi, per via di deduzioni schematiche, nelle quali perdono tutto il loro aroma; non sien ridotti, da ingenua scoperta che rinnova nei cuori commossi una stupefazione sempre nuova, a pedantesco e prosastico raziocinio.

Ma questo senso di consapevolezza costruttiva e di artificio, non artificio cerretanesco, si intenda, sibbene, artificio nato da una inquietudine di completezza e di decoro, pervade, come la lirica che abbiamo esaminato, tutto il volume.

Ivi non sono, come accade in altri libri di gran lunga meno serii e meno perfetti, poesie più fortunate che fioriscono in mezzo alle altre, come una verità sicura può fiorire in una selva di errore; non riposi di spontaneità melodica che interrompano lo stridore delle strofi affaticate. E le tracce di quella smaniosa frenesia che disturba il fantasma poetico, gli fa tentar mille atteggiamenti, lo svolge per mille capi, - perchè è l'ingegnosità che suppone questo fantasma, più di quel che sia l'istinto a sentirlo e ad afferrarlo con presa sicura, - si posson cogliere, più intimamente ancora che nelle linee madri di questa poesia o di quella, a caso, in qualunque punto, analizzando la qualità di qualunque immagine e la scelta di qualunque parola.

Leggiamo, del sorriso della Venere di Milo:

> *Non più letizia è il tuo sorriso, dubita*
> *come in bilico; un fiato, ed ecco subita-*
> *mente pencola e scivola in tristezza...*

Quel sorriso di labbra di statua, che potrebbe, se mai, essere dubitoso, già sforzatamente è fatto soggetto di un indicativo *dubitare*, e con vero eccesso verbale è *bilicato*, quasi si trattasse di un bilanciere da orologio. « *Un fiato, ed ecco, subitamente pencola e scivola in tristezza* ». *Un fiato,* interrompe l'immagine, sia pure infelice, del *bilico,* e quel *pencola* e quello *scivola,* così ricercati, così tecnici, .quasi, impongono la nuova idea di un passaggio da luogo a luogo, ben lungi da darci, in atto, il misterioso mutamento di una espressione di gaudio in una espressione di malinconia. Ancora:

> ... *Tu celeste, ove una*
> *bocca umana s' atterra avida a bere,*
>
> *tu precorri, e le rose onde vestita,*
> *nimbata voli alle infinite nozze,*
> *specchi in ogni fontana; sulle pozze*
> *che la pioggia empie torbide, le dita*
>
> *apri floride, e ai nostri occhi mortali*
> *lieta indulgendo, in quelli specchi bui*
> *simuli un altro firmamento; e a cui*
> *non discendi superna, inferna sali.*

« *La dea precorre, là dove una bocca umana si atterra avida a bere* ». Voi sentite quale squilibrio sia in queste determinazioni. Ma una determinazione nuova: *le infinite nozze*, aggrava subito di confusione la loro sgraziataggine, se non vogliamo anche rilevare la stranezza di venirci a dire, proprio qui ove l' immagine vorrebbe esser alata e vibrata: *tu specchi nelle fontane le rose onde sei vestita, ma non solo vestita, nimbata*, quasi *nimbata* precisasse *vestita*, invece di dire, benchè sarebbe già pensiero lambiccato: *ti specchi nelle fonti.*

E quel *pozze* che segue, come è patito, come è stonato, nella sua falsa disinvoltura realistica. E quelle *dita che si aprono floride* su quelle pozze, come son pallide ed inesistenti. Già le rose erano state rispecchiate nelle fontane; ed, anzi, tutta la dea, con le dita e con le rose che la vestivano, s' era mirata là dove « una bocca umana si atterra a bere » ; e doveva esserci una fonte o, almeno, una pozza lì pure....

Non insisto su questi particolari, che possono, magari, parere prolissi a chi non sa cosa sia poesia, per il facile gusto di rilevarne le incongruenze. E non mi riterrei pagato della pur lieve fatica, limitandomi a dedurre che il disordine insanabile del loro intrico dovè essere causato da un intimo vizio che corrompe la

facoltà poetica del Chiesa al punto stesso nel quale essa entra in vibrazione: da una vera malattia congeniale.

Bisogna cercare di definire il *pathos* di questo temperamento indefesso e travagliato, bisogna cercare di sapere da quali cause le fonti di questa ispirazione sieno intorbidate e per quali motivi la loro linfa non scorra senza ingorgo.

Ora, quella smania di svolgimenti paralleli, quelle mille *grimaces* della ispirazione centoteste, che altro posson voler dire, se non che la mossa poetica tende irresistibilmente a trasformarsi, nel Chiesa, in presunzione di movimenti orgogliosi, sorretti solo da un'ambizione generosa ma erronea, in desiderio di significati più vasti di quel che il suo intelletto e la sua forza fantastica gli consentono di nitidamente afferrare? Intorno a ciò che si potrebbe equilibrare in una immagine lieve, se egli riuscisse a mantenerne intatta l'intimità, a non porsi ad analizzare e a sopraffare, egli agglomera note e documenti giustificativi, fino a costituire una sorta di *dossier* poetico, in base al quale una fresca ghirlandetta di strofi gli si trasforma in lirica di preteso grande respiro, e un sonetto in un poema, e un sentimento tenue viene sceneggiato sopra uno scenario cosmico che lo schiaccia. Gli affetti diventan così cerebrazioni; passano dalla camera del cuore su nella spina e nel cervelletto, e si irrigidiscono, perdono la loro grazia e la loro fluidità; o, per uscire dall'immobilità, debbon frantumarsi, come un abbozzo statuario di ghiaccio che si può stritolare o struggere, ma non si può plasmare.

Avete visto cosa egli ha saputo fare di un sorriso che sfuma in un'aria di melanconia. Ha fatto una dubitazione, un bilicamento, un pencolare e infine uno scivolare; e la brutalità di ciascuna delle immagini, chiuse in ognuno dei verbi, congiurava atrocemente contro la vita dell'insieme.

Quasi come contrasto a questa tendenza esiziale, che lo porta ad aggravarsi senza castità su ogni sentimento, a sfruttare indefinitamente ogni spunto, a proiettare ogni aspetto su tutti gli specchi che gli capitan sotto mano, a tormentar le sue sensazioni sull'aculeo di parole violente, egli si trattiene, in specie in quest'ultimo volume, intorno a sogni classici, pagani, di vita florida, equilibrata. A quel non so che di protestante ch'è nella tensione morale, la quale si indovina sotto la sua tensione verbale, sembra volere opporre la celebrazione di Venere e di Apollo : dell'amore sorridente, e della forza piena di equilibrio. Invano. L'aspirazione descrittiva è contraddetta dall'intimo carattere della poesia. Il sorriso cerca di fiorir sulle labbra, ma è smentito dal sussulto del polso febbrile.

Eppure, se i suoi versi difficilmente posson farvi, anche dove siate lettori ben disposti scrupolosi, un'impressione molto diversa dall'angosciosa violenta impressione della quale ci siamo sforzati di dare un'idea, è certo che, sotto ad essi, così calcati e tormentati, il fragore di una pena nascosta, la voce di un turbamento sincero, vi fanno sentire qualcosa di quel che si sente nelle opere di gioventù o di stanchezza dei veri poeti; quando l'ispirazione non arriva ad aderire di getto alla linea verbale, e qui c'è eccesso e là c'è difetto, qui scarnità, là timore, e una sordità è sospesa nell'aria, ed un malessere incomprensibile vi inquieta.

V'è sempre nel taglio delle sue liriche, alcun che di freddo, che tradisce la sovrapposizione del volere all'emozione profonda.

E si ha come l'impressione di una ingiustizia, dalla meditata lettura del libro. Sentiamo di trovarci davanti a una genitura cui ha fallito la favorevole congiunzione di quelli astri che l'avrebbero resa vitale e perfetta.

Nelle parole e nei ritmi sentiamo fremere un'anima di altri tempi, forse d' ieri, o di domani - chi sa? -, non però certo l' anima adatta a vivervi dentro in quella naturalezza lineare che testimonia della vera poesia. E vien fatto di rimpiangere ciò che questo artista, dotato di volere così ardente, avrebbe potuto darci, in un clima storico diverso, quando il suo difetto interiore avesse avuto luogo di correggersi a contatto di tendenze letterarie sane e robuste, e non si fosse sentito lusingato a più esasperarsi e inacerbire, nel vuoto di una letteratura che ha perduto se stessa.

Così nervosa, così agitata, addirittura così tragica, la sua arte ci fa l'effetto di una amazzone armata, bella e orgogliosa, ma cieca, che brancola vibrando l'asta dietro ad un nemico irraggiungibile. La vediamo smarrirsi nei suoi stessi passi, come in una rete di perdizione. Madida, troncata dalla fatica della battaglia inane, frenetica di dolore, soltanto il suo orgoglio indomabile le vieta di abbattersi disperatamente e singhiozzare.

LA POESIA DELLE MACCHINE

Ecco lo spiraglio per il quale alcuni poeti, i quali s'accorgono che non è da illudersi di poter cantare fino alla fine dei secoli, ozii estetici e corruzioni complicate, intravvedono una luce di salvazione, onde si rinfranca loro una certa speranza di dominar col canto questa nostra età intensa e capricciosa che, forse perchè porta sospesa nel suo sangue molta forza, è infida alla signoria di ogni poeta, e presto respinge ed annulla in sè, come una sostanza elastica, l'impronta del sigillo di ogni poesia.

« Se non si posson più esaltare le femminili beltà delicate che si macerano di lussuria in giardini di fiori velenosi, dal momento che l'uomo cerca ormai altra conquista che di lusso solitario e di sterile piacere, se i sogni dell'antica classicità sono impalliditi, davanti al sogno di una classicità nuova : la classicità etica di Goethe opposta alla classicità grammaticale di Callimaco - perchè non proviamo a celebrare - sembra essi dicano - il confuso travaglio nel quale si matura l'aspirazione appunto a questa classicità, a questa affermazione nuova dell'uomo su di sè e sulla vita ? Credevamo, fino ad oggi, che a meditare la ragione d' ogni poesia conferissero la penombra dei salotti mondani, e l'odore d'antimonio delle edizioni greche di Oxford e di Lipsia. Ci accorgiamo oggi che essa si può nascondere anche altrove ». E così, taluni di essi, decidono di visitare, in spolverina di seta cruda e con il *carnet* alla mano, le stive delle navi e i pozzi delle miniere, ed altri, adattano

un par d'occhiali di celluloide sul naso, s'ingozzano in un berretto di pelo, e tirano grandi guanti dalla manopola alla scudiera sui lucidi polsini dai fragili gemelli di madreperla rifilati di smalto; e chi frequenta i campi di aviazione, e chi scende in autoscafo. Sui tavoli da studio non trascican più Mallarmè e Verlaine, ma, fra gli ultimi numeri di qualche rivista sindacalista o areonautica, Walt Withman e *The five nations* e *The seven seas*. Sulle pareti di damasco e trina, le copie di Pier della Francesca e i bianchi e nero di Beardsley cedono, grado a grado, alle litografie da Brangwyn, alle fotografie da Meunier.

E tutto ciò è assai spassoso.

I guai principiano quando, dall'ideazione e dal sogno, si passa all'atto, quando la velleità si accinge a diventare operazione, quando, infine, i tesori dell'esperienza automobilistica, o marinara, o vuoi borsistica, vengon vagliati e chiusi negli scrigni delle parole. Allora, i segni delle vecchie malattie tornano a fior di pelle, come le macchie caratteristiche di una maligna infezione ripullan fuori, appena cessato l'effetto di un corrosivo precario. Allora si tradiscono le abitudini contratte negli antichi amori. *Agnosco vestigia*. Argani e bielle: sta bene. Scotte, cordami, remi, terzaruoli: ottimamente. HP di 80 cavalli: arcibenissimo. Ma, in realtà, voi sentite che tutta la forza degli argani e delle bielle, delle vele e dei motori, non ha valso a smuover di un pollice la fantasia impaniata nella antica pece. L'evocazione delle nuove energie si svolge per concatenazioni di ritmi già logoratisi nella celebrazione dei vecchi nefandi orgasmi; e le immagini della bellezza delle città austere, dei mari fecondi, delle macchine formidabili, dei fari flammanti come astri, sono infilate pazientemente nello stesso refe col quale ieri erano infilate le perle e l'ambra delle collane delle regine voluttuose.

Per due terzi, la odierna poesia francese, è figlia di una contaminazione siffatta. Ma sugli sfondi solenni delle metropoli notturne, sotto le lune perlacee delle lampade ad arco, troppo abbondano le figure bistrate e piumate, quasi che la nostra rude civiltà meccanica debba sentirsi rivelata proprio in figura di una cottimante d'amore.

In Italia, in quella proporzione che lo spirito della tradizione v'è più possente che altrove, e meno rapido ed intenso che altrove v'è stato l'affermarsi di quelle operosità che trasformano la fisionomia delle città come lo spirito delle letterature, in Italia i tentativi di queste nuove conquiste poetiche, se non sono mancati, son stati, malgrado l'esempio del D'Annunzio, assai timidi e rari.

Appunto anche per questo, il recente libro: *Canzoni civili* (Ed. Nalato, Roma 1911), di un autore ben noto al pubblico: Fausto Salvatori, esercita su noi un'attrazione di curiosità, tanto più giustificata che questo scrittore, se, talvolta, sembra aver rasentato anche lui le paludi del decadentismo, non si può poi dire vi sia rovinato dentro, e si presenta a cantare le navi e i magli e i fondachi e il lavoro e la volontà, ed altre cose rudi e sacre, con una fedina discretamente pulita.

Ma ci siamo già indugiati abbastanza a dire, invero un po' scherzevolmente, per alternativa di quali scoraggiamenti e speranze, possa prodursi in uno dei nostri contemporanei il desiderio di tentar quella che chiamiamo sommariamente: la poesia delle macchine. Vogliamo, per ciò, entrar senz'altro nell'esame intrinseco dell'arte del Salvatori, in queste *Canzoni*, che, cercan di chiudere nella compagine delle antiche forme auliche della canzone, aspetti di violenta modernità.

Non ci sono disuguaglianze nel breve volume, sia per merito di questa voluta omogeneità di forme, che

l'ha soffuso tutto di una ugual patina faticosa, simile all'abbronzatura di un metallo passato per una fornace, sia per una costante abitudine invocatrice, che porta il Salvatori a introdurre e svolgere i suoi temi poetici per indefesse consecuzioni di vocativi, e mentre dà un aspetto frammentario a ciascuna canzone, ove la si consideri nelle relazioni reciproche delle strofi, accomuna tutte le canzoni in un uguale aspetto di frammentarietà.

Ora questa frammentarietà, questa mancanza di dialettica interna, di dramma, vale a persuaderci, all'evidenza, della spostatura di una forma ritmica come quella nella quale le *Canzoni* son state volute scrivere: una forma che Dante chiamò tragica, e non solo perchè *tragica*, genericamente, poteva significare austera ed alta, ma anche, perchè forse voleva s'intendesse, sacra alle ispirazioni nelle quali una fantasia contrasta seco stessa e dal suo combattimento intimo si sublima. L'organismo della canzone, e, come esso, quello dell'ode pindarica, è, infatti, una compagine saliente per gradi positivi e sicuri, ciascuno dei quali conquista ed attua in sè qualcosa del ritmo ascensionale dell'insieme, con le premesse della « fronte », con la stretta della « chiave », con lo snodamento della « sirima ». Le battute più riposate del « congedo » hanno da placare l'impeto combattuto, come una malinconica fanfara che echeggi a sera sopra un campo di battaglia. Ad animare un organismo siffatto è necessaria un' ispirazione concreta, che non si sparpagli in propaggini descrittive, ma proceda tutta raccolta e serrata, e come svolgendosi di dentro a se stessa. Tanto è vero che il Leopardi, che se ne intendeva, ove amò diffondersi e contemplare e descrivere, modificò di pianta la struttura della canzone e dell'antica compagine serrata fece un' onda di rime incerta e diversa, tenuta in una pausa errante d'endecasillabi e di settenari.

Ma l'ispirazione del Salvatori è, invece che combattiva, essenzialmente descrittiva; e la descrizione e la narrazione, chiedevan ritmi placidamente fluenti, piuttosto che annodati e intorati. È vero, l'autore ha provato a frangerle e commuoverle, ha provato a dissimularle dentro quelle spesseggianti invocazioni che dicemmo, ma è caduto nell'enfasi e nell'urlo, senza riuscire ad accelerare ed a alleggerire. Leggiamo:

Fuochi degli alti forni, aspra criniera
Della fiamma vorace,
Fiamme della fornace
Crepitanti e scroscianti come pioggia;
Vampa vermiglia gonfalone audace
Dell'ardua criminiera;
Vampa sanguigna, fiera
In agguato nell'ombra: vampa roggia
Che sbalzi e ringhi a foggia
Di turbine tra rupi;
Mantice ch'antri cupi
Scuoti rombando e svegli l'officina,
Bagliori di fucina
Rossi come nell'ombra occhi di lupi:
Vampe sanguigne, fiamme fulve, ardite,
Forze, destate le frementi vite!

È la prima strofe della canzone *Alla Macchina*, e, nel tipo, riesce dopo tutto a rammentare, assai più che l'antica canzone aurea, la canzone dannunziana, là dov'è più disfatta, come nella *Morte di un capolavoro,* a parte certe stupende immagini che nel D'Annunzio anche corrotto non mancan mai. Distraete, un momento, la vostra attenzione dalla natura intrinseca delle figure e limitatevi ad osservare la loro andatura pedestremente espositiva, il loro allungarsi a codazzo, il loro disporsi a maniera di gregge pecorile, e non di gruppo serrato di combattitori; se non volete piuttosto rendervi conto

del modo in cui, in un'altra strofe, lo scrittore tenta svariare quell'andatura, con molti passaggi di soggetto, con molte mutazioni di verbo, ma finisce nel solito stritolamento delle strofe in una massa senza più ossa nè colore.

Uomini che allacciate al maschio petto
Il grembiule di cuoio,
E l'occhio d'avvoltoio
Scruta nella fornace il masso rude,
Tra le vampe il metallo roggio e croio
Attanagliate stretto :
Nell'ombra il maglio eretto
Balena tra robuste braccia ignude
E piomba sull'incude !
Piomba ed un riso scroscia
Vermiglio : sulla coscia
Piegato, il fabbro sfavillare il riso
Sente nel fosco viso
Sereno, e la fatica è senza angoscia !
Palpita, artieri, nel metallo domo
Dal fuoco e dal martello il cuor dell'uomo.

Ma sapete veramente che cosa è ? È che, malgrado la buona volontà, non son nate queste canzoni da una visione concreta di ciò che vi si vuol cantare, sibbene dal suo fantasticamento dietro le forme dell'accademia ; è che, invece, di promanar spontaneamente da quella visione, come il fiore promana dalla terra, come la luce dal sole, esse cercano sostituirla, d'inventarla, e si perdono invece, per meandri capillari, entro la sostanza sterile ed esasperata delle parole, e stridono, invece, come di secche silique, di frasi d'autori eccellenti appiccicate sopra alla meglio ; è, in una parola, che son state concepite non nella vita ma nel vocabolario. Guardate come la coesione fantastica è arbitraria : i *fuochi* degli alti forni, son *criniera* della flamma, e son poi

gonfaloni; ma *crepitano* e *scrosciano* come *pioggia*; son come *fiere* in agguato, rosseggiano nell'ombra come *occhi di lupi*; *sbalzano e ringhiano* a foggia di *turbine*.... Ah, quell'*a foggia,* com'è, nella sua immobilità plastica, contrastato dal *turbine* che lo incalza! Se si può dire a foggia di pan di zucchero, si può dire, per la stessa ragione: a foggia di turbine? Perchè obbligare a osservare queste minuzie? E tante conclamate *Volontà, Attività, Forze,* con la loro frigida astrattezza verbosa, non attristan poi meno di queste sbavature della ispirazione viziata.....

Sincerità fino in fondo, voleva essere, giacchè l'intenzione dell'artista forse era, in sè sincera. Era sincera, ma forse, la forza ha fatto difetto; forse la calma, che è poi forza anche lei; certo, in ultimo, i vizii di una tradizione male intesa, le abitudini di un decoro letterario pomposamente assurdo, hanno trattenuto il Salvatori, quando egli voleva farsi più vicino all'oggetto del suo desiderio, a quel modo che un'erba maligna avvince nascostamente i piedi del viatore, e lo ritarda e lo fa cadere. Ha cercato di tornar dalla letteratura alla vita, non potendo andare ingenuamente dalla vita alla poesia. E, invece, fra la letteratura e la vita non esiste ponte di ritorno.....

Ma bello è l'immenso golfo genovese, sul quale il poeta Salvatori ha sognato i maschi canti che il letterato Salvatori non ha saputo trascrivere senza inframettenze; bello, e colla sua immagine, nel ricordo persistente, ci svia da insistere a svolgere queste osservazioni ed impostarne altre; e da studiar le derivazioni di questo libretto dal libro di *Elettra* e da certe parti del libro di *Maia* del D'Annunzio; e dal dire tante altre di quelle piccole oziose cose pedanti che si dicono negli articoli di critica e che non fanno bene a nessuno.

È bello quel golfo, all'alba, quando sulle schiene dei monti rigati delle righe angolose delle trincee e delle fortificazioni, razza nel sole obliquo il bronzo delle enormi batterie da costa; a meriggio, quando sotto la canicola, l'acqua sembra oleosa nel silenzio delle darsene, ma da una villa addormentata fra i palmizi e i sicomori tremolano nella stupefazione dell'azzurro che ascolta le note cristalline di un piano o una voce di donna che canta; bello a sera, allorchè l'aria s'empie dei gemiti malinconici delle sirene, e le ciurme bianche si affollano agli imbarcatoi per tornare a bordo, e si ammucchiano sulle enormi scialuppe bordate di rame e dai grandi fanali verdi, le quali lasciano una scia di bava bianca e un lungo sibilo nella notte navigando verso le corazzate che scintillano in lontananza come città; tanto bello che pare al di sopra dei possibili canti, se non è forse veramente al di sopra di ogni possibile canto perchè la vita che freme nella sua bellezza è troppo urgente e gonfia di futuro. A che voler fermare in istrofi questa vita: i grandi bianchi transatlantici indefessi, le gru rostrate, le torpediniere allegre a fior d'acqua, con le loro pavesature di bandiere in tralice, e le chiatte carboniere, e i corridoi ferrati, sotto i pontoni metallici sulle corazzate, dove sta accucciata la precisa forza tranquilla dei pezzi da 150? Che furia c'è di cantarla? Lasciatela esser quel che è. Lasciatela essere ancora rozza vita, o poeti; lasciatela essere silenziosa e infaticabile; e non ipotecate prematuramente alla oziosa immortalità ciò che deve strenuamente operare, nel tempo, nella contingenza, nel contrasto. Perchè la Poesia è una dea, ma una dea vorace; una Calipso, che non rende ciò che ha preso, non lascia ritornar verso di noi ciò che ha assunto una volta nei suoi paradisi. Il suo abbraccio è simile all'abbraccio della morte, che per sublimare nell'immortalità affranca dalla esistenza. E i poeti latini cantaron la grandezza di Roma

quando Roma era già travagliata e minacciata dalla sua stessa grandezza; e Pindaro cantò gli agoni quando l'età eroica della Grecia era sul declinare. Ora noi preferiamo, oggi e per molti anni ancora, sulle nostre corazzate ciurme brave ai lanciasiluri e nel maneggio delle mitragliatrici; ai nostri opifici operai silenziosi ed esperti; ai nostri fondachi mercanti tenaci ed audaci; anzi che alla nostra letteratura poeti che celebrino in forme di novità troppo costosa le navi immense e le roggie fucine e i commerci potenti.

Per ciò non sappiamo dolerci troppo se queste *Canzoni* o ripetono parole d'ieri o si protendono in una stridente tensione volontaria, sorda di poesia vera, verso ciò che sarà domani. Anzi, ci sembra di scorgere in questo una testimonianza che molto ha ancora da esser fatto, prima che vi sia la quiete riposata per poter degnamente cantare ciò che sarà stato fatto. Davanti a questo pensiero, poco cuoce in noi il rammarico per un libro di versi andato male, in un paese come il nostro, che più che di versi eroici per ora, ha bisogno di locomotive e di torpediniere.

“ I CANTI DI MÈLITTA „

Non bisogna confondere l'atteggiamento dal quale son nati i classici *Canti di Mèlitta* (Puccini, Ancona, 1910) di Giuseppe Lipparini, con quello dal quale nacquero, per esempio, alcuni capolavori di lirica erotica, nella poesia di A. C. Swinburne; a pigliare precisamente un poeta nel quale una conoscenza meravigliosa della classicità seppe tutta atteggiarsi, flessuosa, rivelatrice, iridescente come un velo serrato intorno ad un corpo perfetto, intorno all'anima modernamente esperta di ogni squisitezza e di ogni tortura. La situazione dalla quale prorompe il canto *Anactoria*, nello Swinburne, è profondamente lirica, e quel coronarsi che fa lo spirito del poeta delle corone appassite ed immortali della leggenda, anzi che limitare la sua libertà, aggiunge una nostalgia ed uno spasimo alla sua passione. « Parla Saffo », vi dicono i versicoli greci stampati in cima al poema. *« Tannhauser loquitur »* avverte la didascalia che accompagna la meravigliosa « *Laus Veneris* ». Ma ciò non svia il vostro sentimento, nè lo illude, e voi riconoscete immediatamente in quelle voci la nota voce, sorgente da una profondità più lontana e più profonda. È un pimento aggiunto ad una voluttà; come se entrati in una alcova, asilo di vostri indefessi amori, vedeste, dalla penombra, balzarvi nelle braccia il corpo diletto, adorno di una qualche foggia strana, d'un qualche abbigliamento prezioso ed obliato, che, pur nella consapevolezza, ve lo rendesse un istante nuovo ed estraneo,

sì che l'amplesso si avvantaggiasse di questa complessità di impressioni, facendosi più inquieto e bramoso.

E l'illusione tanto è più possente, quanto più la situazione che se ne para rimane ingenua e meno si cura di illudere, fuorchè con la propria intima bellezza. Il suo giuoco resta spontaneo e, perciò, sicuro ed efficace; e se v'è un aspetto che il damasco della leggenda non dissimuli, a renderlo più desiderabile, è desso certamente, un aspetto degno di brillare in una di quelle zone più lucide, nella generale lucidità della forma, nelle quali un aforismo racchiude una eterna verità della passione umana, colata sì nettamente in una immagine tutta trasparente, che la poesia vi sembra forza di ignudo pensiero. A. C. Swinburne ha creato, in « *Laus Veneris* » in « *Anactoria* » ed altrove, quel che ogni poeta erotico, attraverso o no il mito e la favola, ha dovere di creare: una realtà nuova di passione umana. Gabriele D'Annunzio ha saputo fare altrettanto. Ma non saprei se Giuseppe Lipparini, nei « Canti di Mèlitta », vi sia compiutamente riuscito.

Ecco come e perchè.

Sembra di assistere, leggendo queste sue poesie, ad una inversione del processo genetico che per esse, come per ogni cosa, doveva naturalmente svolgersi, irradiando dall'intimo verso l'esterno, irrigando dal cuore con flusso abbondante e tranquillo, agglomerando e coordi nando la materia docile intorno ad una fondamentale necessità di vita. Questa necessità si indovina e si ricostruisce riflessamente, meglio assai di quel che sia possibile riuscire a fare coincidere il punto dove ella pulsa col nostro intimo cuore. Sembra che il poeta abbia vissuto di lei qualche istante, ma abbia tosto creduto, per un errore inesplicabile, - anzi, che di dover preservarne nel suo spirito la chiara nozione, onde dirigersi nell'incertezza del lavoro creativo, di dover riconfonderla nel caos dal quale si accingeva - ormai

senza più guida - ad estrarre le forme: caos di reminiscenze letterarie e carnali; materia bruta ad un modo e ribelle, per l'artista cui non splendeva un sicuro concetto nella fantasia.

E ne è venuta una lirica erotica nella quale manca l'amore: ci son le situazioni dell'amore, ritagliate in una stoffa stampata dei vivaci colori della poesia greca bucolica e dell'*Anthologia*, ci son le figure: mancano le fisionomie, mancano le passioni; giacchè notare la bramosia che nel grembo profondo di Mèlitta « fa vibrare il viscere occulto, com'è d'un vampiro la bocca » non significa vivificare e fare poeticamente sentire la sua passione, sibbene fermarsi materialisticamente sopra un fatto generico di eretismo, che, espresso nel verso, ci colpisce solo per la sua impudenza. La insistenza analitica del commento esclude la profondità e la dignità della passione che, pur carnale, quando è sincera, può esser, come ogni passione, purissima. Saffo si contenta di dire: « la lingua mi muore in bocca, se io ti veggo; gli occhi mi si offuscano, e rassembro una fronda che langue »; e la casta elementarità del paragone ci intenerisce, perchè nulla, invero, è più fraterno alla sua passione disperata di quella fronda quasi morta che sembra pendere, testimone miserevole, inutile e appassita, ad una colonna del giaciglio dove si consuma l'invidiata festa d'amore. Ma l'organismo di una poesia non si costruisce studiosamente: si compone spontaneo della polvere delle cose animate dal fiato della creazione, e se questo fiato manca, nessuna industria, nessuna abilità, nessuna cura può illuminare il discernimento, può dissimulare le soluzioni di continuità, può dar grazia all'incompostezza e vita alla materia.

Il possesso troppo malcerto del nucleo vitale della sua poesia ha portato il Lipparini ad appoggiar con tutta la sua forza sopra quanto non avrebbe dovuto costituire che l'accessorio del quadro, lo sfondo delle

figure: sfondo che più è luminosamente indifferente e sintetico, più conferisce risalto. L'ambiente prevale sui personaggi, tende continuamente a sopprimerli. La lirica muore ad ogni momento nella descrizione e nel dettaglio. Il che non toglie che la descrizione e il dettaglio sieno, come vedremo, riusciti e gustosi. Ma per premunirsi in qualche modo contro il loro continuo prevaricare, la lirica ha dovuto, per dir così, organizzarsi, e collegar positivamente i suoi movimenti, i suoi scatti; costituendo un esplicito fondo narrativo, come una base di operazioni, della quale continuamente proteggere le sue colonne avanzate che, in realtà, non si sentivan troppo in gambe. Ne è venuto allora non il poema di Mèlitta, ma il piccolo romanzo di Mèlitta.

Quindicenne, la voglia di amore l'affoca, finchè, una notte, il giovinetto Cebete, fra i lauri e i folti rosai dell'orto, la possiede. Da allora, per cinque mine, è tutta per chiunque la chiegga; fuorchè per Cebete, che, quando vuole, giace con lei, e solo « per prezzo d'amore ». Ma Filogina, « una donna che cerca gli amplessi e gli amor delle donne », importuna Mèlitta del suo amore; mentre, d'altra parte, Cebete tradisce Mèlitta con il grasso cinedo Fedone. Melitta tenta un colpo di stato: sedurrà il cinedo; ma la prova le va fallita. Nè Cebete ritorna; onde ella, infuso veleno in una coppa d'argento, ne beve; pregando Persefone di far che almeno nel regno dei morti il bello infame giovinetto le sia reso, incontrastabilmente, in eterno.

Un romanzo è un romanzo e le sue peripezie possono essere le più strane ed assurde: poco importa, se l'arte dello scrittore è tale da renderle vive, vibranti, evidenti. Ma scrivere in esametri ed in saffiche la favola che intreccia le situazioni estreme dalle quali il canto di Mèlitta prorompe, significa, senza poter giungere alla concretezza del romanzo, abbassar volontariamente di tono il canto, ed accusarlo, nell'atto stesso che si pretende

giustificarlo con qualcosa di estrinseco. E infatti, come il proverbio dice, ogni scusa non richiesta è una accusa palese. Sien gli spasimi di Mèlitta irrefrenabili davvero, sieno le sue gelosie tese davvero come serpi in agguato, sieno le sue perfidie davvero pronte ad un giuoco mortale. I gridi della cupidigia carnale, i lampi della gelosia, l'acume della perfidia, spiegheranno da soli tutti i trapassi, gli sbalzi di tono; creeranno da soli una continuità ed una omogeneità ideale, e le causalità nascoste possederanno una potenza formidabile ed inconsumabile. Ma, saputo il segreto, spenta la curiosità. Così il cinedo può essere oggetto di poesia; purchè questa poesia graviti verso un centro di equilibrio, pur celato e remoto, ma profondamente umano. Se serve come semplice motivo di decorazione, e il suo orrore non è giustificato da un grido che uguagli l'orrore, è schifoso soltanto e ripugnante. Ora, poichè l'interesse del Lipparini non fu un interesse profondamente lirico e drammatico, ma un interesse pittoresco, - per quantò egli abbia potuto credere altrimenti, - nei pannelli ch'egli ha dipinto, il cinedo non è riuscito un cinedo, ma un uomo qualunque, un po' bolso, è vero, un po' bistrato, un po' sevoso; e così Mèlitta, una donna qualunque, sebbene un po' isterica e tanto perversa: un greco ed una greca della decadenza, che potrebber poi anche essere un romano e una romana imperiali, atteggiati civettuolmente in un triclinio parato di fiori, dal quale si scorge un mare tremulo sotto la luna; quali si possono anche vedere in certe grandi stampe colorite, diffusesi dopo il *Quo vadis?*, e care agli inglesi reduci da Pompei o da Taormina. Ma, così, la loro fatuità può esser tollerabile, e anche graziosa. Se ci dite ciò che la scena intende, nel pensiero dell'autore, significare, noi torciamo il viso nauseati, perchè l'orribile si può fondere a getto rovente nel bronzo, non accarezzare nella molle sostanza rosea delle saponette. Ma Mèlitta

non vuol esser fatua nè incosciente; tanto è vero che si suicida per disperazione amorosa. Noi pretendiamo, allora, per credere in lei, e godere e piangere e tremare con lei, che ella trovi gridi adeguati alla sua bramosia, al suo dolore, a quell'orrore framezzo il quale la cieca passione la conduce e la fa broncolare.

Invece, più assai che a protendersi nell'impeto e torcersi nel singulto, la troviamo propensa a descriversi e palpeggiarsi.

« Dunque convien ch' io beva a spegner la furia del senso »
« che nelle viscere m' arde più assai che un vulcano di [fiamma »

Questo ha tutte le movenze di una disquisizione, non di un lagno da suicida. Può stare in bocca a un personaggio di Seneca, non a Saffo. E dico ciò, genericamente, senza fermarmi su quanto, per esempio, in quel secondo verso, si potrebbe osservare di ridondante, di sconnesso, di impreciso. Cento volte Mèlitta ci fa sapere che, facendo questo, era « bellissima come una dea », e, facendo quest' altro, si sentiva così o cosà. E ci descrive il suo seno, il suo ventre, le sue gambe, le sue braccia, in tutti gli scorci, in tutti gli atteggiamenti, in tutte le luci, in tutte le posizioni. Ahimè! se le meretrici fossero così discorsive!

Si ingenera, naturalmente, una monotonia di movenze e di colore, monotonia che ritmicamente si caratterizza principalmente dall'immobilità della cesura degli esametri, che diventan malsicuri appena essa osa muoversi di coda all'ottonario, e dalla flacchezza della saffica, errabonda, curvilinea, spersa, quanto, in specie non impuntita di rime come il Lipparini, classicamente, la predilige, avrebbe dovuto cercar d'essere raccolta e compatta per intimo fervore.

Arrivati però a questo punto l'altra faccia della medaglia ci si rivela.

Fra i pezzi di forza, dei quali, equamente, non ci sembra possibile giudizio diverso da quello che abbiamo dato, sono brevi liriche, di intenzione incomparabilmente più modesta e di effetto incomparabilmente più schietto: momenti non di focosa passione ma di lene malinconia, non di furore ma di contemplazione e di raccoglimento, memorie d'infanzia che risalgono con una loro chiarità inoffuscata per la torbida coscienza della cortigiana, brevi visioni delle cose in un sorriso di sole, descrizioni succinte, piene di vivacità e di colore, quadretti di genere che sembrano tratteggiati da un pittore di gusto a illustrazione di qualche frammento dell'*Anthologia*. Poesia che l'*Anthologia* introduce, avrà sempre un'irresistibile attrattiva sopra uno spirito latino, anche se bisogni andare a cercarla fra le anfrattuosità di un libro mancato.

“ Quando negli orti paterni ancora abitavo, e il mio seno
puro ignorava gli affanni e le vendette d' amore,
spesso passava una donna di là dal muretto ; e tornando
era più pallida e aveva gli occhi color di viola.
Cumuli di violette parevano sotto le ciglia.
Onde le chiesi : “ Perchè torni ogni sera così ? „.
Rise ; e mi disse : “ Un giorno saprai questo dolce mistero.
Sappi ora sol che più dolce cosa nel mondo non è „.
Poi se n'andò sorridendo. Ed io mi specchiavo alla fonte
quasi ogni dì, per vedere le violette spuntar „.

L'indeterminatezza di molte espressioni poco offende qui dove il sogno si piace di oscillare mollemente nella semiluce del ricordo e del languore, che accompagna il ricordo. Ed in una simile tenue chiarezza, che tratto tratto balena di un segno più ardente, è grato riposarsi per molti di questi distici, in molte di queste strofi. Perchè l'aspetto discreto ed aggraziato delle cose ci può liberamente illudere, tacendo lo stridore falso e assordante della passione. Ivi, la realtà che il poeta

canta, qualunque sia la sua altezza, è spontanea ed omogenea, e perciò cordiale e incantatrice, e noi ci diamo volentieri a lei.

Si ha così un poema che è simile ad uno di quei portali dove gli scultori della nostra rinascenza cingevano le scene drammatiche della Bibbia e degli Evangeli di floridi festoni, popolosi di insetti, di piccoli rosicanti, di volatili graziosi. Qui le figure degli scomparti non sono felici. Il loro movimento è inesperto. V' è qualcosa, nel loro insieme, che stona e dispiace. Ma la gentilezza e la maestria dell' artefice si sono espresse riccamente nella ghirlanda. Ed essa palpita e florisce sotto i nostri occhi, sì viva che sembra che odori. La eleganza dei suoi ramicelli intrecciati, delle sue corolle perfette, delle sue frutta carnose, ci conquide, e noi non più ci curiamo che di osservare e ammirare.

Perchè in arte, una cerambice ed un flore di dittamo veramente vivi, posson lautamente compensare di una figurazione eroica mancata e di una rappresentazione di passioni imperiali che non abbia saputo varcar senza incidenti la palude del rettoricume.

LE ROSE NELLO STERPETO

Uno degli esempii, debbo pur dir più simpatici, di una curiosa malattia letteraria che vorrei battezzare col nome di florealismo, l'ha dato Lucia Pagano, con le *Ali del Sogno* (Voghera, 1910): un libro di poesie nelle quali l'esiguità e la gentilezza di un contenuto fresco, primaverile, e, pertanto, davvero poetico, si complicano indefessamente di falsamenti incredibili e di insoffribili pose.

Intendiamoci, florealismo non vuol già dire di essere radicalmente ed irrimediabilmente dei retori, chè là dove la retorica si afferma assoluta padrona, la poesia non ha più che fare, e poco anche la critica, che è, come chi dicesse, la cameriera di fiducia, la confidente segreta della poesia. Florealismo vuol dire propensione irresistibile a fare un po' le cose a caso, e a non curarsi di alcuni di quei beni che Dio ha messo a disposizione di molti uomini, e spesso anche dei poeti, beni come sarebbe l'intelletto, il cui officio è anche di ripensare e discutere ciò che la fantasia ha creato, cercando di purificarlo dalle imperfezioni e renderlo, quanto più possibile, integro e lucido, omogeneo e compatto. Florealismo vuol dire abitudine a fermare, un po' cialtronescamente, con uno spillo ed un fiocco vistoso, quel che la gente corretta fermerebbe con un semplice bottone; pretensione di ricoprire una macchia sulla parete con un festone di lauro; pigrizia che fa legare alla peggio, con un tralcio verbale folto di immagini, parti di una concezione che un po' di assiduità

e di calma varrebbe a saldare indissolubilmente. Vuol dire - mi fermo sopra una immagine muliebre - non vergognarsi ad uscir per istrada un po' nell'abbigliamento della sartina, che, non c'è che dire, è fresca, avventante, attraente, nella sua veste sfarfallona e con quel suo giardino di centofoglie torno torno la tesa sghimbescia del cappello iperbolico, ma non può pretendere all'eleganza della gran dama. Ora, in poesia, non sono ammessi che i nobili autentici e le dame. Col che non si intende escludere che nel temperamento poetico della Pagano sieno latenti le qualità della gran dama. Ci sono, sicuramente, e verranno fuori, se essa non calunnierà queste facoltà (che, ogni tanto, prorompono di sotto il disordine e l'incompostezza) negando loro i vantaggi di quella assidua coltura e di quella educazione che trasformano gli istinti geniali in spontaneità ed in naturalezza sorridenti e sicure.

Il male, nel suo libro, non riesce mai, neppure una pagina, a vincere definitivamente il bene, ma neppure questo arriva a strozzar quello, in una pagina sola, di una stretta che non falli. E si ha una poesia non equivoca, in abito sciatto e strascicante; pura, nel suo segreto cuore, ma, all'apparenza, lubrica e civetta. Qui un cenno appena percettibile a Giovanni Pascoli, ma più là un sorriso provocante a D'Annunzio, ed oltre ancora, di sotto la veletta, un grazioso vezzo promettente alla distratta malinconia di Guido Gozzano. Tutto questo, compiuto senza annettere senso deciso al cenno, al vezzo, al sorriso; senza intendere il possibile valore equivoco di questi atti, e, per ciò, con animo, possiamo quasi dire, incolpevole. Ma la gente guarda curiosa e maligna, e il mormorio può indurre poco a poco nell'animo la consapevolezza, e poi il gusto della colpa.

Ecco, per ciò, che il critico, il quale rappresenta gli interessi della bellezza come il buon marito, nel

ménage ben assortito, costudisce fermamente e dolcemente quelli del bene più sicuro, ha il dovere di dire all' indisciplinata alunna delle muse le cosette del caso, anche a costo di parerle un po' pesante e nojoso; come appunto il buon marito può parere tale alla sposina futile e bambina, ma, d' altronde, desiderosa di lealtà e pronta a riconoscersi in errore e ravvedersi. Ma deve dirgliele senza parere, perchè le donne son più superbe di Satanasso, e, se chiedete loro di non fare, c'è tutto il caso che faccian di peggio. Deve, per carità, non seminare suscettibilità malvage, dove non esiste che inconsapevole avventatezza. Deve non disturbare e non rendere scontrosi i movimenti sinceri che son lì lì per prorompere, e che, una volta imbronciati, non si fanno riveder più per un pezzo, per quanto poi si possano agognare ed invocare. Deve figurare, finanche, di dar ragione con entusiasmo, con esaltazione, con delirio; in modo che, da natural desiderio di contrasto, la difficile creatura sia indotta a contraddirlo e a darsi torto.

Come farà, infatti, un marito non inadeguato, ad ottenere che la consorte si levi di testa un cappello che lo compromette? Non certo pigliandola di punta e pretendendo dimostrarle, con inopportuno rigore di prove, le relazioni di perfido gusto che corrono fra quel cappello infelice e i pilei crestati degli ossuari etruschi o lo zuccotto dei coribanti etei. Ma le dirà, a mo' d'esempio: « Meraviglioso cappello, sebbene avremmo dovuto curare che il *tagal* ne fosse più fino. In ogni modo, finalmente, abbiamo trovato un'artista che t'ha profondamente capita. Artista di prim'ordine, davvero; e bella donna altresì! A proposito. Mi scordavo di dirti che anche la Montalbano deve servirsi da lei. L'ho vista ieri, in casa Carafa, con un cappello tutto uguale. Immagina tu quanto, con quel suo colorito creolo, l'oro scialbo della paglia le dona ». A questo punto, questo marito farà bene ad uscir dalla stanza.

Son riscivolato nel paragone coniugale! Ma scriver critica in genere, e critica muliebre in ispecie, è cosa sì ardua, che richiama fatalmente il confronto di quelle fatiche più dure e difficili e delicate, nelle quali la vita umana si esercita e dalle quali più deriva merito e onore.

Scherzo? Ma che altro fa la poetessa nostra, per quattro quinti del suo grosso libro?

Ahimè, quale trista enumerazione dovrei dare, se pretendessi ordinare in bell'elenco tutte le reminiscenze evitabili e le velleità e la *guasconnades* che la illusero fuor del retto cammino, quando una buona ispirazione le si era sottomessa docile e tranquilla, che l'avrebbe condotta, non certo in vista all'estrema Thule della poesia, ma ad un piccolo porto di bellezza limpido e riposato. E quali liste di proscrizione dovrei stendere, di modi di dire malsicuri, di vocaboli dubbii, di epiteti insignificanti, di costrutti viziosi, di frasi vuote, di concezioni che vivono pallidamente in un ventoso organismo verbale e non in un corpo polposo di immagini forti, se intendessi ripetere esplicitamente, sotto gli occhi dei lettori, quella parte preliminare del lavoro del critico, consistente nella penetrazione della realtà espressiva in tutti i suoi viluppi, per tutte le sue venature, attraverso tutti i suoi meandri!

Ma chi vuol cogliere la Pagano nell'atteggiamento tipico e riassuntivo della sua scompostezza e del suo errore, deve cercarla in quella forma della quartina che è forma rivelatrice per eccellenza. Il sonetto, infatti, e la canzone, posson contribuire ad illudere, conferendo, come fanno, con la loro regolarità, un aspetto lineato e rigoroso alle concezioni del poeta; legandole, inchiavardandole, ribadendole con le rime rispondenti, le strofi omogenee, i severi rapporti delle

fronti, delle sirime e delle volte. Per conoscere la qualità vera del poeta, bisogna cercar di scorgerlo nella sua intimità, nel suo *déshabillè*; giacchè si sa che più è facile riuscire sotto determinate ed anche puramente estrinseche constrizioni, che non fruendo di assoluta o quasi assoluta libertà, a quel modo che è più facile muoversi signorilmente in abito di etichetta, in un salone, che viver con altrettanta grazia e nobiltà nella penombra del proprio studio ed in fondo alla propria alcova.

Ora, appunto, la quartina è una forma un po' *déshabillè*, tanto è vero che i nostri scrittori di gusto più severo non l'adoprarono che a malincuore, o in qualche momento di volo meno ardente; sicchè, benchè nata nel cinquecento, essa ricorre scarsissima nei poeti di tradizione classica pura. E, nella Pagano, deficiente in modo assoluto di freno interiore, trovate diecine di pagine di quartine, non costrutte e pausate per robuste ricorrenze di sentimento, ma accavallantisi, urtantisi, rotolantisi inverecondamente, e follemente ondeggianti, come i lunghi nastri di uno *knout* da *cotillon*, agitato da una mano bizzarra. Il contenuto di queste serie si ripete prolissamente ed insaziabilmente, con sapori già noti, movenze già spese, atteggiamenti già ostentati. « *I cancelli, L'umiltà, Le dolcezze, La rinuncia* », dicono la grazia dei delicati misteri rimasti intatti misteri, la rinuncia alla pace per amor di una vita possente e conquistatrice, e il desiderio nuovo della pace che, a volte, refluisce piamente nell' anima, come un ricordo religioso dell' infanzia: sentimenti, senza dubbio, degni di poesia, se il largo smercio ch' essi hanno avuto, sul mercato della nostra lirica, negli ultimi venti anni, non obbligasse, chi vuol rimetterli ancora in circolazione, a qualche cosa più che una sgargiante sommaria riverniciatura preventiva ed una impennacchiata decorazione fieraiola. Ma, detto questo, soggiungo che chi pensandoli sentimenti troppo consueti, e rammentando le precedenti

riserve, viene senz'altro a concludere all'insincerità di questa scrittrice, la quale, dunque, simulerebbe, sotto la loro vitalità di accatto, la freddezza glaciale del suo cuore e della sua fantasia, erra grandemente, e mostra di non aver capito. L'insincerità della Pagano dipende non da vizio fondamentale della sua coscienza, ma da un bisogno di cacciare avanti esasperatamente la sua fantasia, scagliarla tutta verso una mèta che le balena davanti, più che non splenda nitida e orientatrice. Donde la frequente necessità di appoggiarsi e percorrere su sostegni ed impalcature puramente verbali ed apparenti; sotto a cui difficilmente si sente vivere la realtà intima che palpita dentro conculcata e si dibatte. Ciò che può parere insincerità e retorica, in altre parole, è, fretta, impazienza, immaturità, tracotanza; qualità giovanili; e simpatiche, anche, ma che devono esser sostituite con altre, più solide e migliori. Sembra che la Pagano fermi le immagini che l'ispirazione le suggerisce, sotto una espressione sommaria, quasi promettendosi di ritornarvi sopra più tardi, a riprenderle e completarle e purificarle, a quel modo che si ferma un foglietto sotto una pietruzza lieve, o si fissa con un segno convenzionale un appuntamento sul proprio taccuino. Ma quando torna a riprenderle, o quando torniamo noi in vece sua, il vento ha già smosso la pietruzza, e il foglietto segnato dei geroglifici misteriosi del sogno ha preso la via chi sa per quale parte. I ricordi delle cose stupende intravviste furono scritti sopra una sabbia molle e mutevole, e la carezza dell'onda che ha succeduto all'onda li ha scancellati e coperti di nuovi caratteri e di ingombri nuovi. Le rose della poesia dormono non tocche nello sterpeto. Si scorgono nella misteriosità profumata e ardente di questa fantasia feconda; più di quel che si possano cogliere, sul loro stelo verde, fresco e forte, in una aiuola aprica. E si ha il quasi incredibile fenomeno di

una poetessa di forza non comune, in un libro della quale non è possibile trovare da espungere sei versi tutti pieni, affermativi, sicuri, sei fiori, fra tanti e tanti fiori che non sieno stati un po' smerlati da un tarlo bigio, onde offrirli al lettore che li aspetta.

Ma s'io fossi più melanconico e invadente di quel che io sia, e chiedessi alla Pagano, magari con le parole del sire di Danimarca: « Dio vi ha dato un bel viso, perchè vi ostinate voi a farne un altro? »; son certo che, press'a poco, ella mi risponderebbe così: « Perchè oggi, noi tutti che scriviamo poesia, siamo fatti ad un modo. Siamo ereditieri cresciuti in una casa fastosa di principi, ma giunti all'anno della maggiore età quando tutto il patrimonio era scivolato per mani non nostre. A noi è restata una ossessionante prurigine di fasto nelle vene, e una segreta coscienza, sfogandola, di non poter pagare. Ci esercitiamo dunque col debito, mancandoci il coraggio di far constatare a noi medesimi che tutti i fondi sono ipotecati, tutte le cartelle di titoli di credito vendute, e che l'amministratore ha chiesto licenza e che i topi dormono nella cassaforte. Non possiamo risolverci ad imborghesire le nostre spese, e ad imparare a misurare i nostri gesti, a togliere una piuma esuberante dai nostri cappelli, ad appigionare le nostre vuote scuderie. Scrivere quella grande piccola poesia, tutta limpida, asciutta e sonora, che si può scrivere su qualunque realtà schietta, perchè qualunque realtà schietta è poesia, ci parrebbe disdicevole e flacco. La mia piccola poesia vera pispiglia, a volte, sotto le colonne iperboliche dei miei poemi, ma io figuro di non sentirla e di non riconoscerla, e ne nascondo il suono percotendo con impeto selvaggio le corde di rame della mia grande cetra. Son figlia di numi e voglio esser diva.

Essi hanno galoppato l'Empireo sur un Pegaso di fuoco, e voglio galoppar l'Empireo anch'io ».

Così ella potrebbe dire, ed io le risponderei: « Bambina che siete, che volete scherzar col destino, come scherzereste facendo per un nonnulla le picche col vostro innamorato. Voi vedete la luna riflessa nel pozzo, e gridate, come il fanciullo della fola, che la volete, la volete e la volete; ed ecco, già fate fucinare l'immensa caldaia per riporvela e portarla via. Bambina! Ma la vostra forza non sta nel vostro tumulto cerebrale, che vi simula desiderii ed aspirazioni di cui non conoscete la portata, e di cui non potete sentire adeguatamente la responsabilità; non sta nella « speranza folle dell'ascesa », che è una frase come un'altra; e non nella vertigine della gloria, chè queste son cose più da poeti maschi ritardatarii, cose da Fausto Salvatori, per esempio, che da una poetessa dallo sguardo soavemente stupefatto come lo sguardo vostro. La vostra forza sta nella vostra debolezza, nella vostra pura femminilità, in qualche voce che l'amore, quando balza a predarvi, come il falco la colomba, strappa alla vostra anima, che non è tutta viziata dei vizi che vi compiacete far pensare. Voi la conturbate questa forza, obbligandola ad una produzione sforzata, perchè avete l'orgasmo della grandezza, e la tendete fino allo spasimo, mentre essa non è che prodigio di tenerezza, e trepido respiro di passione. Che cosa vi obbliga a così esagerarvi ed esasperarvi e logorarvi? Lasciate fare a noi, poveri saltimbanchi della letteratura, i nostri *tours de force*; voi siete signorina distinta, a che volete ballar sulla fune? Volete gloria? Vi rammento, se cercate gloria, che Saffo l'ha, con non più di centocinquanta versi mutili, e che, fra i poeti maschi, Ugo Foscolo vive eterno per circa trecento endecasillabi, e, cioè, otto pagine di poesia. La gloria verrà a cercarvi lei, se e quando sarà il caso, non voi dovete andarle incontro, così, raccolte nel

pugno delicato le redini aspre, cacciando a colpi di *cravache*, ventre a terra, il sauro della vostra fantasia ».

Così le direi. E le direi così perchè, felicemente, ella è soltanto una dilettante di..... equitazione arrivistica, non è sorella di quelle antipatiche Amazzoni che anticiparono, nel mito, l'americanismo delle *bas-bleues* insensibili e sfacciate.

È donna, e potentemente donna. E a quella femminilità squisita che palpita ogni tanto e si accende per entro il suo disordine verbale, cara come un viso apparso in una folla ambigua, commovente come un gemito udito in un tumulto, dovrà tornare ognuno che l'ha vista accendersi e l'ha sentita gemere e palpitare anche una volta.

Ma tornerà fiducioso di non essere ancora distratto e turbato nel suo fervido desiderio di intendere ed ammirare. Fiducioso di trovar soltanto fiori eletti, sull'altare della sua commossa adorazione.

“ GIOVANNI FRÀNCICA ”

Giovanni Fràncica, secondogenito in una famiglia facoltosa di Cona, ipotetico paesello in terra di Calabria, quando il romanzo che si intitola dal suo nome incomincia, si trova in quella età nella quale non si è più giovani e non si è ancora maturi. Rimessa l'amministrazione della sua parte di patrimonio nelle mani del fratello Pietro, illude una sua pacata inquietudine di filosofo peripatetico, viaggiando per l'Italia, con brevi soste, ora a Firenze, ora a Roma, e rade e fugaci apparizioni nel paesello nativo. Filosofo, lo chiamano a Cona: filosofo nell'accezione volgare del termine, che vale uomo remoto dalle preoccupazioni pratiche, riflessivo e meditativo, uomo malinconioso, in una parola. Giovanni Fràncica rimugina, più assai di quel che legga; ascolta più assai di quel che ciarli. Appartiene a quella specie di spiriti che sorsero in Italia, or è una diecina di anni, quando l'esempio della grande arte del Carducci, del D'Annunzio e del Pascoli se valse, da un canto, a suscitare molte ambizioni e cupidigie letterarie di giovani, bastò, d'altra parte, a disanimarle e ad abbatterle con la sua formidabile grandezza. Allora erano ancora meno radi di oggi gli spiriti ambigui, tentennanti, come il Fràncica, fra il poeta e l'esteta, tra il filosofo e il mistico: spiriti dotati, per solito, di sensibilità squisita, ma privi di ogni senso del reale, e finiti, meno qualche fortunata eccezione, con un destino assai più severo di quello che la loro innocente fragilità avrebbe meritato.

Per curiosità di esperienza psicologica, a Roma, Giovanni Fràncica tesse il suo piccolo idillio adultero con la moglie non più giovane di un impiegato di prefettura; conosciuta sotto i lecci di Villa Borghese, in situazioni di romanticismo di terz'ordine. Ma l'amorazzo non resiste alla corrosione della sua inquietudine disoccupata. Dopo qualche tempo, il Fràncica è sazio, benchè cerchi di colorare la sua sazietà, agli occhi della povera donna, angustiata dai sospetti del marito e dei parenti, d'una tinta di sacrificio cavalleresco.

Ma la sua ingenuità di provinciale, in fondo in fondo, è restata intatta: il vizio letterario ha soltanto aduggiato la superficie della sua coscienza. Sicchè, fra i poeti, gli arrivisti e gli avventurieri con i quali, a Roma, siede intorno ad un tavolo oracolare dell'Aragno, egli è il più sano, e per questo forse, benchè il romanziere non lo dica, il più beffato. Lorenzo Spulica, poeta pagano, valoroso, ma perseguitato da una assidua contrarietà, lo predilige e rifugia nella sua bonarietà il suo tormento. Molte pagine del romanzo narrano i loro conversari.

Sta però il fatto che Giovanni Fràncica malgrado Roma, Firenze, la moglie dell'impiegato e i discorsi del poeta Spulica, sente, vagamente dapprima, poi in modo sempre più chiaro e deciso, la mancanza di un fondo sicuro e costruttivo, nella propria vita, e si volge con crescente desiderio e dirittura di volere a trovarlo. Per sistemare un fidanzamento della sorella Sofia, al qual fidanzamento il primogenito Pietro si oppone, per avarizia, è costretto a recarsi a Cona. Il contatto con la madre terra lo calma e lo feconda; la partecipazione forzata in contrasti insueti d'interessi e di opinioni lo indirizza sul cammino che lo condurrà al proprio equilibrio.

Siamo in periodo elettorale e, come accade, molto si chiacchiera e si dibatte, intorno agli interessi della regione e ai nomi di coloro che potranno meglio

adoprarsi a procurarne l'incremento; e si parla, naturalmente, con ignoranza considerevole, e, più ancora, con spirito partigiano, con coperta animosità velenosa. Ma Giovanni Fràncica, che tanto è ignaro di politica amministrativa quanto è puro di anima ed onorato di intenti, è portato a considerare questo spettacolo di vita provinciale in fermento, d'un occhio, sul primo smarrito, ma che presto si assuefà a cogliere, con non difficile perspicacia, i moventi veri e vitali. Sebbene filosofo e reduce dell'Aragno, ha il merito grande di non sorrider di commiserazione per le questioni agrarie o di riforma tributaria. E poichè come la Scrittura ci insegna, basta un'oncia di buon volere a strappare una anima dalla geenna, per questo suo modesto interessamento, per questa sua ignorante curiosità di bene, si salva da naufragare definitivamente nella palude dell'ozio letterario.

Un discorso con il quale riesce a sedare una piccola sommossa, vale a costituirgli un fondamento di popolarità, e a rimuovere, per contraccolpo, in fondo alla sua coscienza, i germi di quelli affetti oscuri e intricati dei quali ognuno, per peripatetico che sia, è legato indissolubilmente alla propria terra. Studia il Codice, per essere in grado di dar consiglio ai contadini che ormai ricorrono a lui nei loro bisogni curialeschi; e non si trova impreparato quando il deputato del collegio passa da Cona per discutere con i maggiorenti le cagioni del dissesto del paese, ed i rimedii opportuni.

A dirla in breve, alla prima elezione, Giovanni Fràncica è fatto sindaco. E il romanzo lo lascia che da poco ha prestato, davanti al sottoprefetto di Crotona, il prescritto giuramento di fedeltà alle istituzioni, e pieno di buona volontà di lavoro, in compagnia di un innamorato come lui della sua terra e dell'avvenire che essa ha diritto di pretendere, visita, quasi in pellegrinaggio augurale, le vestigia dell'antica grandezza: i

ruderi del tempio di Hera Lacinia, sulla costa ionica, in vista alla gran madre Grecia.

Questa, la trama tenuissima della nuova opera di Luigi Siciliani, il quale sembra aver voluto isolare nelle sue *Poesie per ridere,* l'amarezza ed il sarcasmo ineliminabili dalla sua coscienza di moderno, per darci, con questo *Giovanni Fràncica,* (Milano, Quintieri, 1910), un libro tutto di grazia adusta e luminosa, nel pacato splendore della quale è lecito riconoscere la viva influenza dei classici che egli ama di amore non ozioso.

Ma se tradizione classica, in letteratura italiana, ha, più spesso, voluto significare imitazione dell'ampollosità ciceroniana o dell'enfasi di Tacito, non è forse inutile precisare che la classicità del Siciliani è greca, a quel modo che greca di tradizione è la sua Calabria e greca la vicina Sicilia. C'è nel suo romanzo qualche cosa della umanità degli esemplari bucolici e degli epici minori: alcun che di quel fiato che ci stupisce nell'*Ermanno e Dorotea* di Goethe.

Il fatto estrinseco, lieve, e quasi dissimulato in una nebbia leggerissima di ironia, è imbevuto di un senso profondo che si contiene scrupolosamente in una castità asciutta e pensosa. Quasi sembra che lo scrittore non voglia lasciar libero getto alla propria vena e la moderi studiosamente, accrescendone, per tanto, il vigore; o ch'egli narri le facili vicende del Fràncica e dei suoi compaesani, con la mente intenta a qualche cosa di assai più importante e di più grave, in modo che gli avvenimenti piacevoli si saturano, non sappiamo come, di certa gravità nascosta, e nella storia del neo-sindaco pare tralucere un grande significato, non a quella guisa che il simbolo dorme nel cerchio della formula o nella guaina variodipinta del diagramma, ma a quel modo

che il senso turgido e fecondo palpita in ogni punto, per chi lo sa cogliere sotto un nudo fatto di vita.

Poichè la sua commozione era piena ed ardente, il Siciliani potè agevolmente distaccarsi da essa, potè fare a meno di stare dietro a stimolarla ancora e ad affocarla, come accade agli scrittori frigidi e malsicuri. Come gli antichi artisti del Rinascimento, che vivevano tanto immersi nella propria materia d'arte da non sentire neppure più di essere artisti, sembra sfuggire la propria emozione e acuisce tutto il suo sforzo, solo in vista della nitidezza e della politezza del suo mestiere di copista della vita e della natura; innamorato del suo modello, ma non al punto di sovrapporre il suo amore ad appannarne o deformarne la bellezza.

La sua preoccupazione non è diretta alla costruzione sapiente del racconto, che si muove libero e sbadato con sinuosità ardimentose; non è intesa a studiose armonie, nell'aggruppamento degli episodii sullo stelo flessile della trama, perchè questo aggruppamento gli viene spontaneo e necessario, come è il disporsi dei calici dei fiori sul raspo del corimbo. Ma è diretta a scarnire la frase dall'adipe delle parole oziose, a farla quanto più è possibile asciutta e tesa; è diretta a lasciare sempre più aria fra le parole, per la qual intensa ricerca del *minimum* verbale se, talvolta, si ingenera in voi come un'impressione di fatica, più spesso dovete sentire che non si tratta di secchezza stilizzata, sibbene di forza nodosa e compatta, non di sterilità ma di pudore, non di senilità cartilaginosa, ma di pubertà magra e snella.

Io non so trovare immagine più acconcia, a dare l'idea di questo stile, dell'immagine di una nuda magrezza di adolescente bruno, cotto dalla canicola e dalla salsedine, alzato sur una scogliera cui percote un flutto verde che ribolle di schiume di argento, e campeggiante sull'azzurro tagliente di un cielo meridiano. Una colonna scannellata, rotta e mozza del capitello, fiorita intorno

alla base di rosolacci purpurei, testimonia di una grandezza e di una forza millenarie, ed infonde nell'aria e nell'aspetto della creatura presente una grazia, una maestà tranquilla di figura di antico mito. Sta librata sui malleoli, lievi e levigati come i malleoli dei bronzi vetusti, la figura stupenda e la sua chioma fiorisce come un gran cespo di erba selvaggia. Guizza di forza agile e quasi felina. Ma se avviene che essa volga la testa e vi fissi in volto, con quelle grandi pupille cupe, ferme nelle orbite turchine, la profondità del suo sguardo vi stupisce. Sentite che in quello sguardo freme una consapevolezza misteriosa. Sentite che la testimonianza del grande rudere marmoreo non è vana.

E, in realtà, non è vano quello scenario solenne di rovine di delubri, sul quale muovono le figure goffamente e simpaticamente provinciali del romanzo del Siciliani; e non è vana la memoria degli antichi fasti, allorchè interrompe la narrazione dei pettegolezzi elettorali e dei concubinaggi sterili e clandestini dei fittaioli facoltosi. Agli scali dove ormeggiano le lacere barche peschiere e dai quali si tuffano con allegri gridi i monelli ingordi di molluschi, approdavano un giorno le triremi di Atene e di Siracusa. Nella terra magra che si apre faticosamente sotto il vomere dall'aratro, luccica lo statere prezioso, con la effigie velata di Demetra e la spiga di frumento ben granita cui il topo rosicchia verso la vetta.

Dalla contemporaneità dei due ammonimenti: l'ammonimento della pochezza presente e quello della maestà antica, sgorga il vasto senso che allarga, dicemmo, sull'esempio dei modelli classici, la importanza dei piccoli fatti e dei contrasti mediocri, nel romanzo del Siciliani.

E quando il peripatetico, dai suoi errabondaggi presuntuosi e malinconici, è condotto, dalla forza incorrotta di qualche stilla del suo buon sangue contadino, al conspetto di quella maestà ed alla meditazione delle ragioni di quella grandezza, tutte le energie che concorsero nella concezione del libro si trovano impegnate, ed esso ci si rivela nella sua significazione definitiva.

In questi tempi di retorica patriottarda, tutta furori solenni, aspirazioni vaniloquenti e idee imprecise, esso afferma l'operosità lucida e concreta, che non si vergogna della propria umiltà e non cerca di frangere orgogliosamente le condizioni del proprio equilibrio. Nella sua forma sedula e quasi dimessa, afferma la necessità della azione serrata e coerente, sorretta dalla coscienza tacita ed indomabile delle possibilità della stirpe, alimentata dal culto delle memorie, e vogliosa di misurarsi e correggersi ogni giorno al contatto vivo della realtà. E può affermar tutto ciò degnamente, perchè la sua ragione a questa affermazione non è estrinseca e discorsiva, ma confermata da ciò che è riprova suprema in ogni opera di poesia: la quadratura dell'organismo fantastico, la qualità intima dell'immagine, la fisiologia della frase. È un romanzo, questo, che vorremmo potesse servire, per noi, fra venti anni, come testimonianza storica della grande verità cara al Flaubert, che cioè, sempre nei nuovi fatti estetici principia il delinearsi dei nuovi fatti morali.

La qualità del suo classicismo è nuova: un classicismo attuato placidamente e non già affermato con enfasi; un classicismo che esce dalla mitologia e si circoscrive in una completa ed organica concezione della vita. Dopo tanta grecità decorativa nella quale sembrò si esaurisse quanto, dall'arte di Omero e di Sofocle, poteva passare nella tradizione nostra, deve esser la benvenuta un po' di questa grecità civile; non meno ricca di poesia per esser più prossima alla vita,

non meno sublime perchè i nomi delle colonie vi ricorrono più frequenti dei nomi delle dee. I frontoni dei templi, le orchestre marmoree degli anfiteatri impedirono troppo spesso, con la loro esemplare bellezza orgogliosa, di veder per quanti altri modi la grande vita dell'antica Grecia doveva continuarsi nella nostra. È giusto che qualcuno ricerchi gli altri possibili modi di questa continuità, in forme più modeste ma non meno essenziali. Luigi Siciliani ha sentito appunto come nel nostro mezzogiorno potrebbe risuscitarsi il ritmo della vita tenace dei meteci e dei coloni che fecero tanto splendida e feconda la Magna Grecia. Nel rinnovarsi della coscienza di un uomo di coltura, del suo Giovanni Fràncica, ha tracciato la favola fiduciosa del risanamento di tutto un popolo e di tutta una patria. Per questo il suo libro, materiato di tranquille vicende, reca una voce sicura. Per questo, sollevandoci dalla sua lettura, ci sentiamo confortati come da un senso di speranza, crediamo quasi di respirare nel fervore di una coscienza civile rinnovata.

“ LEILA ”

Anche l'ultimo romanzo di Antonio Fogazzaro (Baldini e Castoldi, Milano, 1910) si impernia sul contrasto di due anime che, fatte per amarsi, per cementare i propri destini, si sfuggono a lungo, si senton nemiche, credono vicendevolmente di odiarsi proprio quando il loro ritegno sta per cedere, i loro propositi ostili son per disfarsi, e la maschera dell' odio sta per sollevarsi e mostrare il viso fresco e sorridente dell'amore. Le ragioni del contrasto? Non conviene ripeterle. Tutti i lettori italiani sono informati delle vicende della Signorina Leila Da Camin e del Signor Massimo Alberti, medico che non esercita, ma discepolo militante di Pietro Maironi. L'equivoco grossolano ch'egli sia un volgare cacciatore di doti, e corteggi le vergini cuoprendo di fervore modernista le sue relazioni con le maritate, si scioglie rapidamente, e non giustifica la repulsione della piccola Leila, se non per pochi capitoli del romanzo. In realtà, Leila, non vuol cedere all'amore di Massimo e perchè questo amore le è stato improvvidamente suggerito, e perchè le idee religiose di Massimo le sono esose, e per serbar fedeltà ad un giovane morto che l'ha amata, e per orgoglio. Sopratutto per puerile orgoglio. In lei intravvedete subito il consueto tipo femminile del Fogazzaro: sensitivo fino alla sensualità, nervoso fino alla nevropatia, povero di vita religiosa, volontario, singolare, ma dotato, in fondo, di un certo senso di equilibrio; quel tipo che vive in modo non superato, in Luisa di « *Piccolo mondo antico* ». Di fronte ad essa, l' uomo: religioso

sognatore, verboso, ricco di velleità, incerto nell'azione: Franco Maironi, Massimo Alberti. Ma come Franco Maironi e Luisa ripetono, fu osservato, le vicende fondamentali dei « *Promessi Sposi* »; chi volesse, potrebbe divertirsi a rintracciare queste vicende in « *Leila* », dove Leila e Massimo complicano delle contraddizioni delle loro coscienze tormentate le mene degli arcipreti, dei cappellani e delle beghine: promessi sposi in crisi, che sembran far di tutto per esser di balla con i loro Grisi in cotta e sottana nera. E si ha, per ciò, anche qui, una duplice azione: una azione profonda, lirica, intima ai due eroi, e convergente alla loro *entente* finale; esteriore l'altra, affidata ai loro avversari, rappresentata in scene di felice umorismo. Quella terza specie di azione: didattica e critica, che sovrabbonda in « *Piccolo mondo antico* » ed eccede nel « *Santo* », in « *Leila* » è scarsa, fusa quasi senza residui importuni nelle altre.

Se, tuttavia, il Fogazzaro è riuscito in « *Leila* » a moderare convenientemente il proprio temperamento di pensatore e di critico, sfuggendo al rischio di darci, invece di un romanzo, un trattato polemico sceneggiato e dialogizzato sulle teorie del modernismo, bisogna dire che manca ogni equilibrio fra la crisi intima dei due personaggi principali e la crisi di fatti e di ambiente; e che dunque l'impressione complessiva del libro resulta faticosa ed incerta. Non si affiatano i due drammi, non ne costituiscono uno solo, duplice e pur unico, ma si fiancheggiano, si scavalcano volta a volta, finchè ci accorgiamo che l'uno avrebbe potuto esistere senza l'altro, che l'uno non implica l'altro, e, per tanto, la loro vivacità resta dimidiata. A porgere occasione alla fuga di Leila non era necessaria tanto lunga sequela di macchinazioni pretine, come a confermare Leila nel suo disgusto per i genitori indegni non era necessario creare un complesso di circostanze che le rinnovasse il contatto col padre: dal momento che quel disgusto, fin da principio,

è tale che non può essere cresciuto. Leila rinunzia, in fondo al romanzo, all'eredità del signor Marcello. Ma vi aveva rinunziato in principio; e con volontà così ferma e diritta da anticiparne ed escluderne ogni altra. Le vigliaccherie dei preti congiurati non giungono nemmeno praticamente Massimo e Leila; come la vita profonda di questi due si svolge in una atmosfera chiusa a triplice sigillo a quei fiuti di segugii. Neppure un momento siamo per dubitare che l'ipocrisia festevole di don Tita o l'acquosa perfidia di don Emanuele possano prevalere sulla esuberanza della piccola virago. E, allora, dal momento che nessun senso di contrasto è suscitato, tutti quei maneggi, nell'economia generale del romanzo, non dovranno dirsi erronei e inopportuni?

Ma se erronei ed inopportuni, per la loro esagerata insistenza, di per sè, sono occasione frequente a pagine di ilarità deliziosa, a ritratti di freschezza stupenda, a tocchi psicologici pieni di acume. Incapace, per una incapacità la cui causa sembra doversi ricercare, più che in deficienze particolari al suo temperamento, in una sorta di fatalità storica che colora ed impronta tutta la nostra letteratura attuale, incapace a dar della vita una rappresentazione nella quale gli aspetti più complessi e profondi tralucano spontaneamente di sotto ad atti solidi e coerenti, Antonio Fogazzaro è scrittore squisito, quando riesce a dimenticare quei desideri abissali, ai quali lo induce una sua inquietudine di moderno, travagliato e complicato, ma non già un intuito sicuro di artista, fatto per navigar nel profondo. Anche egli, come Pascoli, come D'Annunzio, si trova alle soglie di un mondo grave e complesso; ma anche a lui, come a quei due, la chiave di questo mondo è negata. E non riesce ad affermare le proprie circostanti agitazioni in un'opera d'arte della quale costituiscano attualmente, e non per affermazione estrinseca, il nodo vitale. È un temperamento artistico umile e pacato,

soverchiato da una coscienza dolorosa. La comicità, e l'arguzia delle scene di canonica, di guardaroba o di cucina; delle scene, vorremmo dir grecamente di *idillio*, e la nebulosità giganteggiante delle scene passionali, delle lettere, nelle quali le coscienze ci confessano i loro segreti, si stanno a fronte nimicamente; ed ogni fusione è impossibile. Ho detto anzi che il loro reciproco isolamento è causa della loro particolare degenerazione, perchè quella vita dimessa, per movimentarsi, per sviluppare il proprio giuoco, ha bisogno di triturarsi, di complicarsi di contrasti interni, di confezionarsi, mentre, d'altra parte, quella incerta inquietudine è trascinata continuamente verso la rettorica del grandioso. Per ciò, i tipi dell'una e dell'altra specie, dell'idillio e dell'alta poesia, non vivon di vita propria, ma come se si muovessero davanti a una fila di specchi che li ripetessero sfumati, deformati, magari capovolti, ma li ripetessero, tuttavia. Don Tita, don Emanuele, la cognata beghina, son variazioni di un tema; come don Aurelio, Massimo, Andrea sono incarnazioni contemporanee di una stessa coscienza. L'impressione generale della vita è impoverita, come quella che si riceve in un collegio, dove tutti gli abiti son compagni, e perfino le fisionomie sono improntate della rassomiglianza che si ingenera, dalla consuetudine nel medesimo ambiente e delle stesse pratiche. Ma se ci facciamo a richiamare alla nostra memoria gli altri romanzi, questo senso di rassomiglianza collegiale si acuisce penosamente e ci conferma la povertà inventiva del Fogazzaro. I suoi eroi si rassomiglian tutti, e per ciò si rassomigliano anche i loro avversari e i loro fautori.

Siamo fra tonache nere, lontane o vicine: fra preti e amici di preti. È difficile che un personaggio non abbia qualche parente, più o meno prossimo, in religione.

L'aria sa leggermente di tabacco e di incenso. Le coscienze che non vivono ancora nell'armonia di Santa Madre Chiesa ci vivranno domani. Tutti gli occhi luccicano di mistico ardore. Anche i briganti son briganti con unzione: inscritti a confraternite religiose, frequenti ai sacramenti: un piede nel banco di usura, un piede in sacristia. A volte, qualche cosa di quel freddo e quasi viscido che esala dai farisei, sembra offuscar le coscienze intemerate ma flacche degli eroi: certo è che esse non escono serene da certi contatti, e ne riportano quell'impronta leggera ma indelebile che si scopre sul volto delle creature vissute a lungo in un ambiente infetto, rimaste pure di anima sebbene affaticate dallo spettacolo indefesso delle ignominie. Quasi si sente la nostalgia di un grosso grasso fecondo rubicondo sfrontato bestemmiatore: di un Filippo Argenti. Possibile non ci sien che preti e nepoti di preti?

È una specie di vestizione generale, di canonizzazione dell'umiltà manzoniana. Ma l'umiltà manzoniana era cattolica per risultato, non per riflesso. Il mondo che Alessandro Manzoni aveva creato si versò spontaneamente nelle concezioni di quella fede che ha nutrito la più grande esperienza religiosa che si conosca. Nacque come un ingenuo mondo d'arte, per arrivare a concordare colle concezioni etiche del cattolicesimo, tutte conchiuse e determinate. Il Fogazzaro si parte invece dal cattolicismo, come da una premessa, cui pone dialetticamente una antitesi, generata dal suo stesso grembo. E l'arte fiorisce, direi quasi, per caso, non sulle spianate aperte, ma sui dirupi, sulle scogliere inaccesse, sulle pendici dimenticate.

D'altronde s'intende facilmente come, in un ambiente professionalmente tanto parziale, l'equivoco sulle passioni, conosciute soltanto attraverso la grata del confessionale, sia non dico facile ma di regola e naturale. Massimo e Leila si ingannano fino in fondo, intorno alla

essenza vera del loro contrasto, e quando si sono scambiati il primo bacio d'amore, tutto il macchinismo che ha sostenuto il loro contrasto si ripiega e cade, e la inquietudine vecchia non riaffiora se non in frasi morte. E ciò, non già perchè essi abbiano vinto il contrasto, non già perchè lo dominino con la calma di una coscienza severa che ha finito per trionfare; ma perchè, rinunziando alla apparente statura ideale che l'orgoglio verboso loro conferiva, si immergono nell'idillio, e nella voluttà. La quale non è, per sè, ispirazione deteriore, come alcuni vogliono, a torto, ma è, sì, ispirazione dissidente e contradittoria, allorchè pretende mettere in tacere e concludere un problema interiore che resta invece più vivo di prima. Ognuno dei due crede, nei periodi della lontananza, di non essere agitato se non da movimenti ideali; e invece i loro movimenti son carnali e si ribellano all'intima ipocrisia. Leila è orgogliosa: una piccola Walkiria. Ma le Walkirie non si dibattono sull'erba dal profumo acuto, nella immaginazione morbosa di un contatto di amore. Pugnano contro gli amati, col loro eroismo più audace, per far loro più bella la vittoria. Leila, aggressiva e violenta a distanza, diventa molle e troppo cedevole da vicino, con incoerenza, rispetto alla sua ragione estrinseca nel romanzo; ma con perfetta coerenza interna, in quanto non è, sostanzialmente, che una femminetta divorata dai nervi e dalla voglia di amore. Quanto a Massimo, il grande spirito religioso: come va che, quando l'amore gli sorride, dimentica, con facilità che ha del miracolo, il suo dramma d'uomo dalla fede ruinata di quando l'amore gli si negava? Come possiamo pigliarlo sul serio?

Sentite come è narrato il suo precipitoso ritorno alla fede, durante il funerale di Benedetto. - « Massimo prese il braccio di don Aurelio: - « Lei parla? » - disse. Don Aurelio rispose di sì e, in pari tempo, intese, sentendosi trarre dal braccio del giovine, che egli voleva

dirgli altro. « Son ritornato a Cristo e alla Chiesa », disse Massimo tremando tutto. « Vi sono ritornato adesso ». - Don Aurelio lo abbracciò stretto e gli mormorò all'orecchio con voce piena di gioia: « Caro, caro, ringraziamo Dio; mi hai tolto un gran peso dal cuore ». - Ma nella casa di Dio non si riaffitta così, di punto in bianco, una camera, come in una pensione. Nella casa di Dio si può entrare, come Stefano, per una folgorazione. Rientrarvi è faccenda assai complicata, e non basta darne la partecipazione, e recitare un' *Ave Maria*.

Questa incertezza costruttiva dei personaggi è comprovata dall' incertezza dello stile nel quale essi si esprimono, o nel quale è descritta la loro psicologia. Le scene più commosse e dove si trattano le cose più gravi, finiscono non con conclusioni chiare ma con malcerti sottintesi, e, invariabilmente, con scambio infinito di baci. Baci di Leila a donna Fedele, di Marcello a Massimo, di Massimo a don Aurelio. E gli uomini si bacian più delle donne; e reclinano le fronti, l'uno sulla spalla dell'altro e dicono l'indicibile in eloquenti silenzi. Quel romanticismo fatto di pallori lunari, di nostalgie musicali, di sospiri sgorganti dai petti, in vista di acque commosse e di chiome rabbuffate di selve, che, nell'alta Italia, non risentì l'urto del realismo del Verga e del Carducci, impregna troppe e troppe pagine di questo libro.

E quando i grandi interessi ideali sono in giuoco, quasi una oscura coscienza di come di rado le frasi dialogiche dei personaggi riescono ad afferrarli, costringe il Fogazzaro a far seguire ogni battuta, che non riesce a crearsi intorno, spontaneamente, una viva atmosfera, da una interpretazione dal punto di vista dei personaggi presenti e dell' interesse finale del racconto: il che rallenta le scene, sostituisce la ragione scritta alla ragione vissuta, conferisce opacità al dialogo e lo assorda. Una premessa di frasi dialogiche è seguita da

un commento psicologico, tradotto per via di immagini laterali, in descrizioni della natura presente, in analisi di fisionomie, e via dicendo; nel qual commento si matura, per sottinteso, ciò che i personaggi sanno di non aver saputo dire. Così un recitativo zoppicante naufraga nel retorico commento dell' orchestra.

Quando invece i confusi grandi interessi restano in oblio, si capisce come possa dirsi che Antonio Fogazzaro, riannodandosi colla sua arte a un capo essenziale, seppure oggi un po' negletto della nostra tradizione, sa infonderle forza schietta, vitale.

Mentre Gabriele D' Annunzio si impostava sul tronco più recente di questa tradizione sul naturalismo carducciano, e Giovanni Pascoli innestava su questo naturalismo le nostalgie agresti del Leopardi degli idilli, il Fogazzaro, volendo cogliere i primi sussulti della coscienza italiana che entrava in una crisi di religione e di pensiero, si affermava seguace di quel Manzoni che aveva per primo, dopo la Rivoluzione, osato equilibrare nella coscienza moderna il fatto religioso. Di questa sua volontà non rimane nella sua opera se non l' agitazione confusa, l' intimo fervore, l' intorbidamento. Come la commozione dei personaggi, essa si traduce più facilmente in gesto, in tendenza, che in parola. La parola suona spesso falsa, perchè viene da un' anima contraddetta, benchè da onesta contraddizione.

E, per questa parte, la lucida coscienza e l' intelletto cristallino di Alessandro Manzoni potrebbero legittimamente non riconoscere siffatta discendenza. Ma la riconoscerebbero certo in quella mansuetudine dignitosa, in quella umile cordialità, in quell' amore della realtà modesta, in quel frequente nidore, in quella serietà che lo scolaro non ebbe disdicevoli alla compatta purità del maestro.

Anche Antonio Fogazzaro, insomma, come altri artisti dell'età nostra, non va cercato nella sua pretesa

grandezza, ma nella sua modestia vera. Laggiù egli è simbolo eloquente dei tempi, ricchi di germi, grami, fino ad oggi, di conclusioni. E se la sua opera, per quell' aspetto, vivrà, finchè una commossa anima di storico ricercherà nel complesso nucleo dell' età nostra le agitazioni oscure, le inquietudini delle quali molti dei nostri contemporanei soffrono od hanno sofferto; vivrà, finchè un cervello di critico saprà discernere, nelle espressioni eterogenee di questo travaglio, ciò che fu creato da passione sincera: il suo effetto, ripetiamo, è tutt'altro che immune di incertezze grandi e di irrimediabili mende.

Altrove egli è artista che non soffre limitazioni. Altrove, sfugge all' insidia dell' epoca dissidente, in un vivo senso del comico, in una sana ironia, in una semplice ed acuta psicologia, educati appunto al contatto dell' arte manzoniana. Gli accade, è vero, di non far sempre concorrere compattamente, in iscene organiche, queste qualità vivaci, di frantumarne il giuoco, di illanguidirlo. Ma esse suscitano, anche, tratti e pagine di vera bellezza; come pagine di vera bellezza si hanno quando il tono delle descrizioni naturali perde l'enfasi e la pretensione, e si imbeve di una festevolezza pensosa che fa pensare al chiacchierio di un'acqua giù per un declivio tutto sole. La qualità dell'immagine è allora umile, ma nitida di una nitidezza e di una semplicità classiche, che nella nostra poesia moderna son state troppo spesso dimenticate. « Molesin riprese la via, a capo basso, simile al giuocatore di bocce che si è illuso di aver fatto il punto, è corso a vedere, e ritorna mogio mogio, colla seconda boccia fra le mani, mulinandoci su come gli convenga tirare il nuovo colpo ». « Lo richiamò ad altro argomento con uno di quei « Dunque? » che si gettano a uncinare il prossimo come ami legati a un filo, invisibile sì ma ben conosciuto dall' uncinato che ne sperimenta subito il tirar forte ». Chi non sente la vitalità

di pagine costrutte di elementi così asciutti, può ben rassegnarsi a coltivare la rettorica descrittiva delle crisi erotico-religiose. Sono verità artistiche dimesse: d'accordo. Quasi scarne, a confronto di tanto gonfiore verboso. Frattanto la loro pochezza non soffre macula. E ciò basta a farne viva e compiuta poesia.

EMILE VERHAEREN

Chi considera il movimento letterario dell' ultimo venticinquennio, in Francia, lo vede ripetere la stessa linea che, dai grandi poeti del romanticismo, reclina agli epigoni e ai decadenti, in Inghilterra e in Germania. L'Italia, o la galassia di quei grandi spiriti che si chiamano Verga, Carducci, D'Annunzio, Pascoli, ci abbaglia, per circostanze complesse che prima ne infrenarono, poi ne riattivarono in una magnifica conflagrazione lo sviluppo, non subì intieramente la sorte comune.

Certo è, che, dopo Victor Hugo, troppo a lungo sopravvissuto a se stesso, in Francia, l'avvicendarsi delle chiesuole mistiche, dei cenacoli preziosi, delle confrafernite ironicheggianti, non stette che a dimostrare l'assenza di una di quelle necessità latenti, diffuse e profonde, che si riassumono nelle grandi opere di poesia.

Il lavoro della Francia, in questo venticinquennio, fù ingente ma diverso. Ci è venuto di Francia il sindacalismo di Giorgio Sorel, la critica religiosa di Loisy, la filosofia di Bergson. Sempre dalla Francia, nell'ultimo scorcio di questo periodo, è stato dato uno dei più meravigliosi spettacoli di vita pubblica, di cui si serbi memoria: alludo all'affare Dreyfus. Lavoro scientifico e pratico, come si vede; che potrà preparare nuova poesia, ma raramente consente che una poesia davvero virile e affermatrice gli si svolga accanto. Le età meditative o solcate da rinvolgimenti profondi hanno spesso poesia d'alcova, d'accademia, di idillio. Informino Campanella e Vico, e la poesia che visse accanto a loro. L' ultimo

venticinquennio, in Francia, ha avuto così la poesia che poteva avere. Il centro vitale pulsava in un altro punto; e neppure lo sforzo doloroso e stupendo di Emile Verhaeren, ha potuto ricondurlo sull'arpa dei poeti, nel polso delle canzoni.

Lo so, non è questa l'opinione, per esempio, di Stefano Zweig, (cfr. Emile Verhaeren, Paris, Mercure de France, 1910) che, su Verhaeren, ha pubblicato un libro di devozione e di ammirazione; e me ne displace, perchè, se Emile Verhaeren fosse il poeta ch'egli esalta, vorremmo contribuire, nella misura delle nostre forze, ad esaltare questo poeta anche noi. Ma come molti spiriti che, per poca facoltà analitica, son portati a identificare la loro aspettazione con apparenze, in ultima essenza disformi, ma per qualche carattere capaci di lusingarla, egli ha fatto coincidere quel desiderio che in molti proviamo di un poeta che sappia nitidamente ricercare ed esprimere sensazioni ed aspirazioni nuove, le quali si agitano chiuse nell'animo nostro e non hanno trovato un verbo che le diriga e dìa loro ala, con la particolare poesia di Emile Verhaeren che, cantore di virtù siffatta, o mi inganno, non è.

« Tutta la nostra epoca, afferma lo Zweig, si riflette nell'opera di Verhaeren. Tutti i suoi aspetti vi sono considerati: le sagome fosche delle nuove metropoli, la tempesta minacciosa delle folle popolari, le miniere con i loro pozzi, i chiostri silenziosi che muoiono nell'ombra pesa. Non v'è oggi forza spirituale che non sia in lui diventata poema; l'ideologia, le concezioni sociali sovversive, la lotta senza tregua dell'industria e dell'agricoltura, il potere demoniaco che strappa gli uomini dalle campagne salubri per cacciarli nei tumulti ardenti delle grandi città; tutto il tragico dell'emigrazione, le crisi finanziarie, le conquiste stupefacenti della scienza,

le conclusioni della filosofia, le conquiste delle arti e mestieri, tutto, fino alla teoria impressionista del colore ». È il tono di un panegirista, non di un critico; è il frasario di un banditore, di un San Giovanni Battista, non d'uno studioso. E non ho citato il meglio: « Il suo posto è in prima fila fra i grandi organizzatori, fra coloro che sanno canalizzare e dirigere le correnti nuove. È in prima fila tra i filosofi che, in una sintesi geniale, cercano di unire e disciplinare le forzo impulsive, ancora oscure, disordinate. Creare a nuovo l'universo mediante il verbo, tale è lo sforzo della poesia di Verhaeren ».

Così, di fondo all'elogio, è uscita, in una confessione inconsapevole, e perciò tanto più sincera, la verità. La poesia di Emile Verhaeren è rimasta, per la sua parte più profonda, una intenzione, sebbene intenzione vigorosa, uno sforzo, sebbene magnanimo sforzo. È la nostalgia di uno spirito virile verso quei vertici che al tumulto dell'età nostra sembrano preclusi: un'aspirazione tenace e ostinata, fino all'eroismo, verso quelle forme conclusive che non sono state pur anche modellate, onde gettarvi la materia violenta che ferve negli spiriti più vivaci e generosi dei nostri giorni. L'impeto encomiastico dello Zweig, continuamente sollevato verso una determinazione che continuamente gli sfugge, assiduamente in cerca di un terreno non paludoso sul quale solidamente posare, mentre, volta a volta, finisce per ripiombare giù e non esprimersi che per frasi freneticamente imprecise, conferma tale carattere, comune a tutta l'opera del poeta belga. Male riesce, anche l'ingegno più affezionato e volonteroso, ad innalzare uno stabile faro di gloria sopra un terreno friabile e venato di marne purulente e di stillicidii traditori.

E il tono dell'encomio finisce inevitabilmente per tradire l'essenza vera di ciò che si encomia; tanto più se chi imbocca la tromba che dà il segnale dell'apoteosi è povero giudice dell'opportunità o meno di soffiare.

Varrà dunque meglio non sforzarsi a fare di Emile Verhaeren quel che egli non può essere, e tenersi sicuri che maggiormente onoreremo la sua dignitosa poesia cercando, con meno furore di Apocalisse sebben forse con più esattezza di critica, quel ch'essa significhi e rappresenti.

Passano in essa anche momenti brevi di idillio e di soavità, vi rivivono ore fresche e tepenti, già spartite nelle occupazioni dei campi e dei pomarii, negli errabondaggi per le dune pampinose e le pianure della Fiandra, ed ore di affettuoso raccoglimento, di quiete, di meditazione, dalle quali l'impeto e la roboante plenitudine degli altri canti son lontani. Ivi, forse, bisognerebbe cercare il Verhaeren più intimo, più vivo. Ma sarebbe anche il Verhaeren meno singolare, e, senza dubbio, quello di cui Emile Verhaeren meno si compiace. E non a torto; per quanto gli artisti, sieno, di solito, mediocri giudici dell'opera propria. In troppi hanno cantato di recente in Francia dolcezze agresti e malinconie complicate. Con pochi altri egli ha osato un'opera di poesia la cui vastità non scomparisse dinanzi alla vastità della cattedrale e dell'opificio, e il cui ritmo non fosse schiacciato dal pulsare verticoso del cuore delle grandi macchine e delle locomotive enormi.

La forza massima della poesia del Verhaeren è appunto connessa a questo orgoglio che gli fa disprezzare la poesia facile, dimessa, che gli fiorirebbe, quale un cespo di capelvenere, sulle fonti vive del cuore. Prima ancora che temperamento di poeta, Emile Verhaeren è temperamento di volontario. E la sua volontà ha un calore freddo di fanatismo religioso, ed è così rude, infaticabile, rettilinea. Sembra ch'egli si ponga dinanzi alla materia greggia della sua poesia, e voglia fonderla a quell'ardore cerebrale, e fucinarla a forza di volontà; e senza attender ch'essa si spetri e si commova, penetrata, di fuoco cordiale, la torca fra le sue mani possenti,

trattata così imperfettamente: pastosa a punti, a punti rigida e ancor fredda, a punti bruciata e friabile e vetrina, come un metallo mal cotto ed impuro.

Ond'è che quando, un momento, si dimentica la purità di questo scrittore e la sua ferma volontà di cose grandi, non ci rimane dinanzi che un letterato di nervi robusti e sensibili, che si tende con ogni sforzo, cercando di adescare con le astuzie del vocabolario e di avvolger dell'ambage dei ritmi sapienti un contenuto di poesia che egli sente più nel suo cervelletto che col suo cuore, e che, perciò, sovente gli si ribella. La sua opera non suscita palpito di simpatia vera, se non negli spiriti vigili e raffinati i quali sanno andare a cercarla in quella solitudine dove è rimasta e dove è destinata a rimanere, e ne apprezzano amorosamente le qualità di coscienza e le ricerche di stile, e quell'ardor cieco che sobbolle in fondo, cupamente indeterminato, come un malessere che non affiora alla superficie di una coscienza capace di dominarlo ed acquietarlo. Il pubblico di Emile Verhaeren, come lo Zweig ci informa, non è in Francia, e non nel Belgio e non precisamente altrove. È vagamente un pubblico di tedeschi e di russi intellettuali e di scandinavi entusiasti, nel quale la sensibilità spasmodica vuol correggere la molta ignoranza, nel quale l'inquietudine morbosa corrode l'ingegno, e la posa e l'artefazione si mescolano a molta buona volontà di scuoprire le grandi opere che germogliano nei silenzi venerabili; e d'inventarle, magari, se non ci sono. È un pubblico presso il quale conoscere significa iniziarsi fabulosamente a qualche nuovo rito, intendere significa adorare con l'ingenuità del bimbo e la frenesia dell'amante. Pubblico equivoco ed infedele, per questo che volubile è la simpatia che il bambino attinge, ora per questo oggetto ora per quello, più nelle proprie disposizioni momentanee che nelle qualità effettive degli oggetti stessi; e incerta è l'adorazione di

chi non sa essere che amante. Ma è il solo pubblico che si può immaginare per la poesia di Verhaeren. Troppo sorda negli accenti, troppo preziosa nelle analogie, troppo nebulosa ed incerta nei significati, per diventar popolare nel senso in cui gli ammiratori del Verhaeren vorrebbero, non può ingannare chi vi ricerca criticamente quei caratteri rudi dell'arte dei primitivi, che costoro vi sanno discoprire. Ma i primitivi hanno un mondo esatto e compatto, se pur rigido e sommario; espresso in una forma pregnante, se pur poco flessuosa. Il mondo di Emile Verhaeren è irrigidito in una attitudine di disperata implorazione verso un astratto, un oscuro, qualche cosa che resta perennemente al di là della muraglia verbale. « Mistero della vita moderna », « sentimento nuovo del cosmo »; gli ipotecatori delle poesie avvenire, così l'hanno inscritto, per maggiore sicurezza, sui loro registri, da varii punti di vista, sotto varii nomi. Lasciandoli alle loro definizioni, sarebbe piuttosto da mostrare come la forma di questo poeta risponda perfettamente al delirio della fantasia e come la sua rigidità sia la rigidità dello spasimo e non il torpore di una novità che non sa ancora svolgersi e camminare liberamente. Sia l'anchilosi della senilità e non l'incertezza del passo del bambino.

E ciò richiederebbe lungo discorso, benchè, sommariamente, si possa notare come manchi al Verhaeren l'ebbra sapienza dei grandi lirici nel costrurre, nel pausare, nello spartire, nel necessitare un impeto, nel preparare un volo. Egli dà quasi sempre un'esposizione, una descrizione da romanzo, più che una lirica. L'insieme dei suoi canti è elementare, puerile; il loro movimento è affaticato, i loro sfondi sono inesistenti. Il più lucido sforzo dei suoi sensi egli lo concentra a scavare qualche impressione che, fermata nell'abito complesso di una frase da decadente, fa l'effetto di una figura muliebre di Aubrey

Beardsley, civettante in una capanna da contadino. Tutti i suoi versi si acuminano a finire in un sostantivo o in un aggettivo avventante. Ma la singolarità di molte trovate, la nervosità di certi verbi, non sanno fare dimenticare la sfibratezza costante delle immagini, partorite per paziente virtù di osservazioni e di avvicinamenti, e non già scaturite tutte armate e combattive di grembo al fuoco geniale. Del pàri, una singolare illusione la sua di fare poesia moderna col semplice nominare il gas, la luce elettrica, l'automobile, ed altre cose che non hanno se non poche diecine di anni di vita. Molto freddo e metallicamente prosastico è il luccicore che questi nomi raggiano, benchè scaltramente accomodati nel castone di una quartina, quando non son fulcro di analogie rivelatrici, quando non hanno altre ragioni di star là se non ragioni di decorazione e di colore; quando non sono che parole, insomma: parole che tinnulano come ori troppo abbondevolmente accomodati sul corpo stanco di una gran signora pallida e languida, dai falsi gesti palladii.

Evidentemente, esaminare troppo da vicino questa poesia indispone contro di essa, come indispone contro di essa pigliar sul serio lo Zweig e mettersi dal punto di vista del « mistero della vita moderna », del « sentimento cosmico », e vai dicendo. Essa è imprecisa e nebulosa, e va guardata da una mezza altezza, in una mezza luce. Rimasto sul vecchio tronco hughiano, il Verhaeren vi ha innestato, con intenzioni tutt'altro che vili, fiori che tradiscono col loro profumo le native bassure, troppo remote dalla sublimità cui egli aspirava: questo bisogna concludere dall'esame dello stile. Pretende fare del titanismo, con gli spurghi di Baudelaire e di Verlaine. Sollevandosi un poco, si vede che la sua poesia assume un valore di tendenza, e a momenti quasi di reazione, del cui significato e della cui portata abbiamo già fatto cenno.

Ma il sentimento cosmico che affibbiano al Verhaeren non si riduce, in realtà, che ad una povera coscienza di far parte di un tutto formidabile ed enorme, che egli si sente fremere intorno con commozione devota ma incapace a determinarsi. Ufficio del poeta moderno, dice, sarà di districare dal groviglio una nuova forma di umanità, e sollevare sul caos l' uomo nuovo. Mi pare che non l'abbia fatto. Meglio forse vi sono riusciti coloro che si fermarono più in basso, e cercarono di cogliere con maggiore umiltà in un gioco più dimesso di fatti particolari, la minuta dialettica secondo la quale questo temperamento nuovamente organizzato potrà fermarsi.

Perchè ancorá non è costrutto il tranquillo propileo nel quale figurazioni come quelle di questo poeta sarebbero intese di dovere posare. E quel che in esse ferve, resta, in verità, una specie di michelangiolismo faticato e irretorto, nobilissimo certo, ma non per tanto vitale.

“ PEER GYNT „

Dunque anche in Italia una rinata curiosità ibseniana, negli scrittori e nel pubblico, comincia a rendere possibile, attraverso nuove traduzioni, certo non perfette ma neppure indecorose, un contatto con l' opera di Ibsen assai migliore di quello che era concesso finora attraverso riduzioni di capocomici ignari e di artisti drammatici troppo volenterosi.

A distanza di pochi mesi, due lavori di Ibsen: *Brand* e *Peer Gynt* sono apparsi in veste italiana. È stato bene che, istintivamente, l' attività dei traduttori si sia mossa a darci, prima di altre, queste due opere. Il lavoro di apprensione e di assimilazione procederà così, per parte del pubblico, secondo una linea cronologica sulla quale potranno ancora inoltrarlo questi stessi o nuovi traduttori.

Lasciando da parte *Brand* che è opera più nota e di significato più rettilineo e meno remoto del significato generale dell' opera ibseniana, fermiamoci un poco insieme su *Peer Gynt* (Roma, Voghera, 1910).

È un poema di nebbia e di sole, una nuvolaglia rotta tratto tratto da lunghi lampi caldi e festosi, una processione plumbea di lembi frangiati e tormentati da una inquietudine di vento che li solleva e scuopre, in fondo, una lingua di deserto fulvo, con un dondolare di teste ricciute di palmizi e il balenare del verde di una marina.

La sua sostanza fu data da una saga norvegese. La sua concezione avvenne sotto il cielo di Ischia e di Sorrento.

È una di quelle opere nelle quali sembra che il Settentrione ed il Mezzogiorno, in un tentativo supremo, cerchino di abbracciarsi, di fondersi, di compenetrarsi; come è in certe opere di Nietzsche, di Heine, di Berlioz; e finiscano, invece, per restare come due braccia le quali abbiano tentato di congiungersi intorno ad un tronco troppo vasto. Ma Settentrione e Mezzogiorno son campi ristretti per il pellegrinaggio di Peer Gynt. Sono solcati da cammini torti ed oziosi, finchè egli non mette il piede sulla via del ritorno. E il pellegrinaggio, a così dire, geografico, della sua anima che cerca il suo clima, si complica di un pellegrinaggio storico: l'errore nello spazio richiama l'errore nel tempo, finchè ambedue non sono assorbiti in una diritta ascensione ideale. Simboli fioriti sotto le latitudini più diverse, in grembo alle colture più remote, recisi a fascio dalla violenza con la quale il poema fu pensato, si disegnano e si intrecciano in trame ingannevoli, come screzi di bave e di schiume sulla groppa di un'onda, sulla sua superficie agitata, che si spalanca, talvolta, in assurde lucidità di follia.

E, veramente, la storia di Peer Gynt ha una assurda insolenza di follia. Si tratta di un baccellone disoccupato, ora spavaldo, ora vigliacco, disperazione della mamma che si è ridotta, per le scapataggini del marito e del figlio, nella più squallida miseria. S'era promesso ad Ingrid, figliuola di un fattore facoltoso, ma un giovanotto più serio ed attivo glie l'ha come chi dicesse *soffiata*. Non importa. Egli è così sfacciato da recarsi alla fattoria durante gli sponsali; e là tutti lo dileggiano, fuorchè Solveig, una giovanetta che appena l'anno avanti è passata a comunione. Avviene ora che Ingrid, la sposa, si chiude in camera, e non intende aprire a nessuno. Solo Peer riesce a persuaderla ad aprire, e tanto riesce che scappa con lei su per i

monti, sebbene per ripudiarla, dopo poco, e attraversare avventure erotiche della specie più diversa, subire le tentazioni ed i castighi degli spiriti maligni; e senza dimenticare Solveig, che non ha dimenticato, esulare e andare ramingo per il mondo.

Datosi al commercio degli schiavi e ad altre occupazioni ugualmente decorose, accumula una sostanza immensa che, a un certo punto, gli viene truffata. Allora sogna di irrigare il Sahara, e si fa imperatore e profeta in terra di beduini, per finire con l'essere internato in un manicomio, al Cairo, dove ha per compagno un pazzo che vuol ricostruire il linguaggio degli ourang-outang del Malabar, uno che si crede il re Api, un terzo che è persuaso di essere una penna e domanda la grazia di venire aguzzato ed intinto in un calamaio; senza contare il direttore: un dialettico, più pazzo dei ricoverati. E non torna in patria se non vecchio e canuto, dopo un naufragio e vari incontri fortunosi, finendo per riunirsi a Solveig, che fedele l'aspetta e nel cui amore anche la sua vita trova finalmente il suo perno ed il suo significato.

Iniziata « al principio del secolo XIX, l'azione si chiude circa ai nostri giorni » (1864) ma vi partecipano streghe e antichi gnomi, e la statua di Memnone e la sfinge di Gizeh. A un certo punto, ci troviamo sulla costa sud-ovest del Marocco, in una tenda lussuosa, davanti ad una tavola apparecchiata di cristallami ed argenterie, nell'ombra di un bosco di palme che fanno fresco sull'ondulare molle delle amache. Sul mare: un *yacht*, luccicante di metallo e di vernice candida e tutto imbandierato. S'alza un'aria insolente di equivoco cosmopolitismo miliardario. Due pagine prima, in una casupola al limitare della foresta di abeti, migliaia di miglia lontano, sur un paglericcio sottratto all'ingordigia degli uscieri, la mamma di Peer Gynt moriva. E distante poche scene entriamo in una atmosfera di

patriarcalità leggermente ironica e convenzionale, nel frastuono di una festa nuziale, tra le bravate dei giovanotti, lo stridere di un violino e il cicaleggio delle ragazze dalle treccie d'oro lungo le spalle, dal corsetto di velluto nero e il grembiule inamidato, paffute e rosee, col libro di preghiere avvolto nel fazzoletto di batista orlato di ricamo lieve.

Il secondo atto si interrompe d' una specie di notte di Valpurga norvegese, nel castello del vecchio di Dovres. E verso la fine del poema, la scena è attraversata da personaggi che non appartengono alla leggenda e non appartengono alla vita, *il passeggero ignoto, l'uomo vestito a lutto, il fonditore di bottoni, la persona magra dalla veste talare chiusa fino al mento e con una rete in ispalla.* Hanno il passo felpato delle creature notturne, le mani unghiute di artigli da bestie da preda, e ridono di un riso sinistro, scoprendo fino alle gencive luride i denti aguzzi. Rammentate alcune di quelle storie di Santi, dipinte dai nostri primitivi nello zoccolo dei trittici : quelle storie nelle quali può vedersi bussare alla porticciola di un eremo, perso fra i dirupi di una Tebaide alpestre, un pellegrino incappucciato e vestito di nero, dall' aria umile e contrita, il qual pellegrino non è in fondo se non il demonio in persona come può rendersi conto chi l'osserva un po' dappresso, e scopre, sotto il lembo della tonaca, la zampa di gallo e vede uscire di dietro la falda la punta pelosa della coda?

La sostanza del dramma si imbeve, così, volta a volta, di mitologia paesana, di allegorismo cristiano, di ironia colta, di spirito rustico, infine, d' intenzioni esplicite di critica morale, giacchè uno dei personaggi è nè più nè meno che il « Gran Curvo », come sarebbe a dire lo spirito tortuoso della menzogna, che, inafferrabile, celato nelle tenebre, spreca con Peer Gynt i suoi consigli capziosi. Se Ibsen fece di tutto, nella sua lunga carriera di scrittore, per non piegare le sue fantasie se

non a una legge tutta sua propria, legge del suo temperamento, la quale, a volte, ebbe l'aspetto della più sfrenata anarchia, bisogna dire che mai come in *Peer Gynt* il suo desiderio di libertà estetica assunse forme tanto violente.

Anche all'osservazione più estrinseca questa brutalità si rivela. Gli ultimi due atti del poema occupano da soli due volte e mezzo lo spazio dei primi tre. Solveig, la soave salvatrice di Peer Gynt, sorella di Selma, Margherita senza peccato, venti volte pericola di sperdersi e restare obliata nella compagine ingombra, e le sue apparizioni sono arbitrarie; e soltanto la impetuosità con la quale nell'ultima scena il suo senso definitivo è affermato, le dà concretezza ed equilibrio.

Ma noi non facciamo i computisti della poesia, e non ci scoraggiamo se la percentuale delle anormalità costruttive che confinano, talvolta, l'assurdo, è in *Peer Gynt* assai alta. L'organicità che mancherebbe all'opera, ove dovesse essere funzione diretta dell'evidenza del significato morale degli avvenimenti e dei personaggi, - significato che bisogna scavare sotto una maceria eterogenea e contradditoria, - le è assicurata dall'intensità e dalla coerenza del suo carattere fantastico; da quello, cioè, che importa sopra ogni cosa in un'opera di poesia.

È Peer Gynt che parla: « Hai mai visto la catena di Gendin? È lunga mezzo miglio: ha una cresta tagliente come una falce; termina con un pendio scosceso, tutto frane e tutto nevai. Dai lati, la roccia scende a picco fino al fiord nero, tetro, vertiginoso, profondo più di duemila piedi.... In una corsa pazza sul filo di quella cresta, lo stambecco ed io fendevamo l'aria. Non avevo mai inforcato un puledro simile; mi pareva di galoppare verso la luce del sole; sotto di noi, nell'abisso, le aquile dalle brune ali sembravano volare a ritroso, quali fuscelli trasportati dal vento. Gli spiriti delle vertigini cantando, danzando intorno a me, mi confondevano

la vista, e mi stordivano le orecchie.... D'un tratto, in un punto della costa scoscesa, uno stormo di pernici nascosto in una cavità si alzò schiamazzando, atterrito dallo scalpitìo dello stambecco. Questo balzò di fianco, e con un salto spaventoso si precipitò nella voragine! Dietro a noi la scogliera cupa, davanti un abisso senza fondo! Prima, attraversammo uno strato di nebbia, poi uno stormo di gabbiani che si sparpagliarono da ogni lato, con strida di terrore. Precipitavamo giù come una saetta. In basso distinguevo una massa lucente, candida come ventre di renna. Era la nostra stessa immagine, riflessa dal lago immobile, e che saliva verso lo specchio dell'acqua, colla stessa tremenda velocità dalla quale eravamo trascinati ».

Saliva verso lo specchio dell' acqua. È impossibile fissare meglio il sentimento con il quale, in questo poema, assistiamo al delinearsi dei personaggi, allo svilupparsi dei fatti. Sembra di vedere gli uomini e le cose non nella loro sostanza immediata, ma come se affiorassero su da un'ombra spaventosa, ad una superficie di vertigine e di allucinazione; arrivati a contatto della quale si disgregano e si disfanno, come quei polipi inafferrabili che hanno una coesistenza ed un colore, nell'acqua, ma evaporano, come diafana sostanza gassosa, nell'aria. Sembra che la loro vita si svolga in un' atmosfera che ci è preclusa, e che solo per un gioco di lenti e di specchi ne vediamo montare il riflesso su per la glauca profondità di una massa liquefatta, con fosforescenze e ondeggiamenti di fantasmi. Le loro parole sono afone e si ripercuotono non nel nostro orecchio, ma in fondo al nostro cervello; come i loro gesti paiono impressionare non la retina del nostro occhio che vede il sole e i nuvoli e gli alberi verdi e i volti cari e le altre cose della vita, ma la retina immateriale di quell' occhio

profondo che si apre soltanto sui sogni e sulle visioni. I loro atti non sono gli atti della vita naturale ma del delirio. Le loro frasi sono pronunciate nella febbre. Delirio lucido, febbre ghiaccia, tragico disordine silenzioso.

Sembra di essere in un plenilunio di cristallo, che scruti tutte le profondità della notte, e riveli fino il tenue filo di erba sulla pendice, facendolo luccicar come argento, fino il ciottolo sul greto, screziandolo di madreperla; e che, sotto la sua stupefatta chiarezza, si svolga, senza rumore, una colossale scena di rovina. Su questa scena si accendono segni misteriosi e simbolici, come comete o spighe di stelle cadenti, giù per un cielo corrucciato, e dardi flammei di fuoco infernale. Le voci degli uomini si incrociano a voci senza corpo, parlate dalla notte. Ma nulla è più tragico di sentire sgorgare, di fondo a questa ruina, come una polla dal cuore di un monte franato, il canto di carità e di amore che Solveig canuta canta su Peer ritornato: ritornato allo amore, quando l'età dell'amore è tramontata, pacificato con la vita, quando la vita fugge dalle sue macere membra. E viene fatto di chiedersi quale sia il significato di un inno di speranza messo così sulla bocca della morte, di una affermazione di vita serbata per l'istante nel quale sull'albero della vita è seccato l'ultimo fiore. Questo è infatti il problema che ha affaticato ed affatica gli interpreti di Ibsen, allorchè giungono all'ultima scena di *Peer Gynt*.

Perchè la vita di Peer Gynt, non ha in sè nulla, nemmeno un delitto orgoglioso e possente che valga ad assolverla, quando scocca l'ora di rendere i conti, quando il misterioso fonditore di bottoni, con il suo gran cucchiaio, si accosta al reduce e gli impone di lasciarsi rifondere « come un prodotto mancato », come un bottone che ha perso il gambo e che, pertanto, non può esser fermato, in nessun modo, sulla veste dell'universo. Il bene da lui operato è troppo esiguo per salvarlo,

e, d'altronde, le colpe commesse sono di specie troppo ambigua e dozzinale per valere almeno a conferirgli una personalità maligna, ma indubitabile e compatta. Deve esser rifuso, deve mischiarsi ad altre sostanze grame come la sua, finchè non si fermi in una vera forma di bene o di male.

Egli non uscì dall'ebbrezza fantastica e fanfarona della sua gioventù vagabonda se non per darsi in braccio ai piaceri turpi, e dedicarsi poi alla soddisfazione del suo egoismo, alla soddisfazione del suo *se stesso* brutale, dimentico di tutto, incurante di Solveig che l'attendeva; e sebbene, nel manicomio del Cairo, avesse agio di contemplare le grottesche degenerazioni dell'egoismo, e nell'amore di Anitra, la bella beduina che lo lusingò e poi lo abbandonò, potesse imparare che cosa sia l'amore, quando nell'amore non si ama che sè, e l'amore non è rinuncia e dedizione. Egli torna verso casa, ed accostandosi a casa, il rammarico delle azioni buone non compiute, delle parole buone non dette, dei pensieri buoni conculcati lo assilla; e gli spettri della morte e della giustizia eterna gli stanno alle costole come il Bisogno, il Delitto, la Necessità e l'Inquietudine assalirono Faust nella sua stanza di dolore, in vista all'incendio notturno. Per sfuggire all'importuno fonditore, che gli appare davanti ad ogni crocevia, e lo vuole ristruggere a tutti i costi, si sforza di esagerare le sue colpe, fa di tutto per passare almeno per una perla di farabutto, per un pendaglio da forca, se non che il diavolo è più furbo di lui, ed esige i certificati delle malandrinerie, vuole i documenti dell'ignominia.

Finalmente Peer vede luce nella sua capanna, e bussa per domandare a Solveig reietta, di dar lei la conferma definitiva della sua nequizia, della viltà del suo abbandono. Ma invece di un'accusa e di una maledizione, raccoglie un'appassionata attestazione di

bene, e dall'amore di lei è salvato da finir nella cucchiaia del piombo.

« Peer. — Di quanti peccati mi son contaminato?... Pronunzia tu la sentenza del peccatore!

« Sol. — Non conosco alcun peccato tuo.... Della mia vita tu hai fatto tutto un canto di amore. Sii benedetto di esser ritornato!... E sia benedetta Pasqua di Rose che ti riconduce.

« Peer. — Ma sai dirmi dove è stato Peer Gynt, da quando non l'hai più veduto? Dove è stato con l'impronta del destino in fronte, come è sorto dalla mente divina? Se non puoi dirmelo, devo ritornare là dove ero, devo sparire nel regno delle nebbie.... Dove ero io, io stesso, interamente io? Dove ero io col marchio impressomi da Dio sulla fronte?

« Sol. — Nella mia fede, nella mia speranza, nel mio amore.

« Peer *(illuminato da un raggio di luce)*. — O mia madre, mia sposa, o vergine senza macchia! Nascondimi, nascondimi nel tuo seno!

« Sol. *(cantando sommessamente)*. — Dormi, mio piccolo tesoro, ti cullerò, ti veglierò! Il fanciullo siede in grembo alla madre, e così rimane tutta la vita! Iddio ti benedica, mio diletto! Egli ha chinato la testa sul mio cuore; è così stanco! Dormi, mio piccolo tesoro! ti cullerò, ti veglierò; dormi e sogna, tesoro mio! ».

Con questo canto il poema si chiude.

E noi potremmo volentieri pacificarci nella sua pace, se in tante opere che seguirono questo *Peer Gynt*, e in *Brand* che precedette, Ibsen non avesse avuto a disdegno di fare gravitare sulla bilancia con la quale egli pesava le anime qualsiasi azione di bene da esse non spontaneamente emanata, non avesse avuto a disdegno di alleggerirne in qualunque modo la responsabilità, e

non si fosse piuttosto piaciuto di tenderle fino allo spasimo, e alla follia. La preghiera che, nella casa abbandonata, la madre prega per il figlio nefando, il perdono che la tradita manda dal cuore all'infame che ha ricambiato in veleno la gioia di amore che ella gli dette, spogli di ogni virtù favorevole alle anime bisognose per le quali son pregati, salgono come piume vagabonde, davanti al trono del suo Jehova, più assoluto e crudele dell'antico. Occhio per occhio, dente per dente, vita per vita: tale per lui, la legge.

E la tensione delle responsabilità fu sempre, nel suo concetto, così feroce che ogni suo dramma sembrò avrebbe potuto logicamente chiudersi sopra una universale maledizione; sopra una specie di giorno del giudizio, nel quale l'umanità precipitasse tutta nella geenna: sopra una morte universale. Nessuno doveva salvarsi. In realtà la vita continuava: la vita viscida, piovosa, accidiosa e nera. E, nella sua amara giustizia, il poeta preservava il dono della morte e del sonno ai suoi più cari eroi, alle sue donne meravigliose, a questi fiori di dolore, stupendi più di ogni altro fiore della moderna poesia.

Edvige, Rebecca, con un pianto senza lacrime, con uno strazio senza grido, le accompagnava al loro destino, che comprimevano delle loro fredde mani il loro piccolo cuore, chiuse nel loro segreto, come le antiche eroine nel péplo funerario.

Qui, in *Peer Gynt*, egli non ha la ricchezza del dono letale, qui pare che qualche giocondo luccicore del nostro cielo cattolico, qualche eco d'organo udita nell'ombra di una basilica romana, abbiano indotto al sorriso e alla clemenza la sua anima di sasso, abbiano finito per abbonire la sua furia di profeta. E la conclusione del dramma di tanto è meno bella ed alta e sua, di quanto è meno inesorabile e meno serrata. Egli era incapace a sentire ed a svolgere soluzioni morali, ad analizzare e descrivere compensi sentimentali,

a credere ad equilibri che non fossero strettamente connessi alla responsabilità della creatura.

E, d' altronde, la sua creatura, persuasa, come per una persuasione prenatale, della vanità del vivere, e che del vivere non si può fare cosa perfetta, e disposta, perciò, a tutto respingere e a negarsi, era destinata a morire in un cerchio di fuoco, come lo scorpione. Non viveva che in vista del sacrificio.

Comunque davanti lo insueto scioglimento di *Peer Gynt,* il ricordo del *Faust* si impone. Ma nel *Faust* la clemenza è naturale e necessaria, e la salvazione non è assurda, poichè Faust vive immerso nel suo dramma, ed anche nei suoi momenti più ingombri di errore, la sua volontà di bene, in fondo, è inoffuscata e il corso della sua coscienza è affaticato, instancabilmente, dal remolo tagliente del rimorso. Peer Gynt, *pendant* grottesco del pastore Brand, ha invece in sè della caricatura e del giullare suburbano. I demoni non lo portano via, ma neppure gli angioli lo seppelliscono sotto una pioggia di rose.

« Ritornerò », mormora il fonditore di bottoni allontanandosi. E il poeta lascia il suo Peer a mezza strada, assopito, col capo in grembo a una creatura soave, di vecchio rifatto bambino.

È tutto quel che può dargli. La palingenesi dello spirito di Peer mette capo ad un abbandono di viandante stanco, sboccia in un sorriso sdentato.

Solveig che canta cullandogli il capo bianco, nella sua solitudine, è rimasta fanciulla ignara della vita, come egli ha attraversato la vita restandone ignaro. E *Peer Gynt* è il poema meno pessimistico fra i poemi di Ibsen, perchè è il meno affermativo, e conclude con un reclinar delle palpebre in una sosta del destino, conclude in un non aver visto e in un non voler vedere. C' è sole sul muricciuolo della strada, i salici rossi stormiscono, il ghiaccio del ruscello scricchiola nel disgelo,

e l'erba bisbiglia. È dolce sentire questi rumori addormentandosi. Perchè levare gli occhi arsi intorno e scrutare?

« Dormi, mio piccolo tesoro, ti veglierò, ti cullerò; dormi e sogna, tesoro mio!... ».

I nuovi eroi del poeta vivranno domani, assai remoti da questo riposo rurale.

L' uomo, tortuoso, fatuo, vile, aggrappato in una sua rovina equivoca a sostegni illusori, e incapace ad arrestarla, con i suoi occhi abbacinati di sgomento non vedrà neppure l' amore che la sua compagna gli offre, la forza che ella gli vuol donare. Con il suo dono morto nelle mani, ella, sprezzante, superba, per suo conto, cercherà un' ombra ove morire.

Sulla loro tragedia non sarà il sole dei campi, come in questa fantasia popolaresca; non il verde degli alberi, non il luccichio delle cime, ma la bigia uggia civile.

Sarà quell' uggia in fondo alla quale, tante volte, sentiamo battere, col battere del sangue nel nostro cuore, il ritmo delle loro stesse follie, delle loro colpe, dei loro delitti, quell' uggia dalla quale i loro aspetti orrendi e fraterni ci si sollevano davanti in una furia vorticosa, come terribili ammonitori, dando voce ai tristi segreti che non avevamo coraggio di strappare al nostro cuore, alle accuse che non osavamo lasciare pronunciare dalla nostra coscienza; ed obbligandoci a rispecchiarci un attimo nel loro sembiante stravolto e sanguinoso, tanto da riconoscervi il volto smascherato delle nostre vite istesse.

GEORGE MEREDITH

Scrittore scosceso eppure pieno di soavità di idillio, volta a volta confuso e cristallino, ricco di ispirazione religiosa e non meno ricco di umorismo, anche oggi, dopo più di due anni dalla sua morte, quando il campo di analisi della sua opera si è potuto estendere di un romanzo inedito e di una commedia che non si conosceva, e il lavoro critico si è arricchito di saggi non tutti frettolosi (cfr. specialmente: Constantin Photiadès, *Revue de Paris* 1910, 15 Febbraio, 15 Marzo, 1. Maggio, 1. Luglio), Giorgio Meredith, ci sta davanti come uno dei problemi estetici più difficili e seducenti dell'età nostra.

E le difficoltà incominciano non quando, sotto la superficie accidentata della sua opera, si cerca il nodo vitale e l'ossatura che la sostiene. Incominciano all'atto stesso di mettersi a studiare questa opera, di pigliarne contatto. A parte la scabrosità della lingua, mentre un'infinità di cose vi attrae, un'infinità di cose vi respinge. L'asperità di certi periodi, ritmati sui periodi brutali di Carlyle e sollevati dal medesimo freddo fervore volontario, stride con la mollezza ondulante, casta e insieme voluttuosa, di altri nei quali lo scrittore ha descritto l'anima femminile con una delicatezza che forse Shakespeare soltanto conobbe, quando pensò Perdita ed Hermione. Un fiato contadino scompiglia, ogni tanto, le pagine che narrano di nobili, o di borghesi pei quali la ricchezza ha preso il carattere di nobiltà che proviene da una lunga tradizione. Ma il silenzio pingue della *farmhouse*, saturo di odori buoni: erba falciata e

latte, velato di vapore di nebbia e di fiato tepido di stalle, è strappato poi da paradossi tutti arroganza cittadina, avventanti come un *just-out* dalle vetrine di un libraio di moda.

Queste disarmonie, descritte ed elencate, si apparentano, si parificano, si coordinano, in certo qual modo. Bisogna risentirle, e starei per dire risoffrirle, nell'immediatezza dello stile, pagina per pagina, frase per frase; in quelle figure ancipiti di Meredith che vi si mutano sott'occhio, senza possiate discernere il modo e il punto preciso del mutamento. *Desinet in piscem.* Un geroglifico sbadato del suo stile ha l'aspetto impressionante di una sigla sacra. Non sapete se vi trovate davanti ad un balocco di grande scrittore stravagante, o ad una formula ermetica, tracciata nei caratteri di un idioma che pel momento si ribella alla vostra glottologia.

Passate dall'esame della pagina alla considerazione del metodo costruttivo dell'azione: la vostra perplessità diventa ancora più grande. Non una correlazione armoniosa, come in Shakespeare od in Balzac, per la quale i personaggi maturino, a così dire, tutti insieme, attraverso lo sviluppo dei fatti, la propria significazione definitiva, e, presentatici quasi materia bruta, pezzi di natura o di rozza storia, ci disvelino poco a poco la loro fisionomia segreta. Personaggi costrutti con questo metodo, che è il metodo istesso della vita e della storia, si muovono accanto ad altri, la cui essenza è fermata a tutta prima in un nodo di aforismi e di definizioni etiche, e la cui fisionomia materiale ci resterà per sempre celata. Popolo di vivi in conversazione con un popolo di fantasmi, creature di carne ed ossa che camminano accanto ad incarnazioni critiche, le quali, non sappiamo per qual sottigliezza di inganno, riescono a mantenersi al loro contatto, e a non dissolversi come nebbie frustate da un vento contro una rupe.

Dall' osservazione della sostanza della quale i personaggi dei romanzi di Meredith sono materiati, salite, infine, alla considerazione dei principi, delle persuasioni che incardinano il loro mondo. Anche qui un senso di incertezza vi perseguita. Voi partecipate in una convinzione dello scrittore, siete tutti presi dal suo fervore: a un certo punto, egli intacca la trama robusta, tessuta sotto i vostri occhi, con le cesoje stridule della ironia. Afferma con impeto e calore che valgono a conquistarvi, e infrange o pone le sue stesse affermazioni in una crisi che ve le intorbida ed inquieta. L' avevate un momento creduto un vate. Ora sentite che non è un vate, sebbene non sia neppure uno scettico, un ironista.

Enfasi profetica e comicità giullaresca, ingenuità cavalleresca ed idillica, e nervosità critica, scenario da tragedia classica, e dialogo che assume il fare scaltramente disinvolto della conversazione mondana. Si capisce come il pubblico si sia tenuto lungi, per lunghi anni, e in parte resti ancora lontano, da un' opera che richiede in chi la legge un'asciutta ed educata pieghevolezza, una disinteressata facoltà di illusione, che non si stanchi di venire rimbrottata e disillusa.

Sembra di trovarsi, quando ci rimettiamo idealmente nel fascino di quest'opera, in una brughiera consparsa di radi fiori snelli e delicati, la quale finisca su campi dove il colchico luccica tra le zolle grasse, e su giardini profondi che si incurvano colle velate masse di verdura sul silenzio di verande riparate, comode per leggere e per meditare. E che sulla brughiera ispida scorra un vento che discende dai golfi di argento delle montagne le quali, su festoni d' argento di nebbia, si intravvedono lontane: un vento intiepiditosi nella sua lunga corsa sotto il sole, ma che tratto tratto raggela di un fiato di nevi che naviga sospeso nella sua onda, e vi tocca addentro e vi fa trasalire.

È un'impressione di giornata di febbraio: agitata e pure quasi felice, che sorride lacrimosa nel disciogliersi delle nevi d'ieri, tra i lunghi raggi del sole che filtrano giù per le nuvole come tra lunghe ciglia, mentre allo orizzonte, sotto i lembi di turchino cupo, sembra rintronare ancora un temporale. Impressione di un'opera creata veramente in un silenzio temporalesco, in una pausa di inquietudine storica, da un artista di sincerità incomparabile, disposto piuttosto ad arrivare all'esasperazione del proprio temperamento che ad arrestarsi a un certo punto del suo travaglio e dissimularsi e velarsi.

S'incontrarono in questo temperamento il gusto agreste di Wordsworth, il senso panico di P. B. Shelley, la insaziabile curiosità psicologia di R. Browning e la volontà diritta e selvatica di Carlyle. La curiosità di Browning diventò in Meredith metodo di apprensione della realtà, la volontà di Carlyle diventò discernimento critico e sistema di orientamento del materiale così raccolto, diventò sostegno di quella concezione dinamica della vita che, nel suo aspetto ultimo, quest'opera ci disvela. Il senso panico dello Shelley fornì l'elemento cordiale di coesione di questi elementi, fu la fiamma alla quale la loro rigidità storica e la loro tensione critica si ammollirono e liquefecero. La singolarità, e forse addirittura la stranezza del temperamento del Meredith consistè nella possibilità della coesistenza di tutte queste attitudini. La sua forza, nell'avere saputo tenerle unite. E il significato della sua opera è, in certo modo, funzione del significato per il quale quelle opere, quei momenti ideali, sopravvivono nella nostra coltura, come aspetti fondamentali nei quali il romanticismo inglese si venne svolgendo: epica, inno, storia di anime, canone morale. È necessario tenere presenti queste fisionomie delle quali consta l'erma della sua poesia, e comporle mentalmente in una sola. È necessario fare camminare sulla stessa

linea una quadruplice intuizione della sua opera. E che la simpatia o l'antipatia per il pittore di caratteri singolari, non faccia essere ingiusti verso lo gnomico educato alla scuola di Carlyle e compartecipe del gergo erudito di Teufelsdröкh, mentre non induca in sospetto verso il lirico nel quale l'irruenza shelleyana si ribella alla scrupolosità realistica, e sdegna la consapevolezza della critica.

Ma il fervore lirico che moltiplica ed affretta le immagini, le fa sgorgare una di seno all'altra e le ammassa disordinatamente e grandiosamente, l'intensità di osservazione, capace di fare gravitare sopra una parola sola tutta una scena, il senso sempre presente di un dominio morale che pare esercitato da un augusto giudice nascosto, si ritrovano in fondo ad ogni analisi dello stile di Meredith, stile che sembra un amalgama di stile bardico, di prosa filosofica tedesca infarcita di parole dotte e di allusioni pedanti, di prosa francese, a tratti corti ed acuminati. La natura si riflette in questo stile, ora in quelli aspetti commossi e religiosi nei quali ama adorarla un panteista, ora in immagini di precisione scientifica, come quelle nelle quali può compiacersi di fermarla un naturalista. Se non che, a momenti, acquista anche un valore di simbolo, dissimulato da un appellativo mitologico, ma in modo che sotto l'ambiguità stilizzata sentite sbocciare l'intenzione. E torna *Apollo* con il suo carro solare, *Diana* con le sue frecce d'argento, *Efesto* con il suo fuoco linguеggiante; ma non come tornano nella poesia di uno Swinburne o di un D'Annunzio, concretati in un significato remoto dal loro significato nel mito e nella storia, nomi molte volte millenarii di atteggiamenti nati ieri. Qualcosa di studiatamente frigido ed accademico li contorna, nella prosa del Meredith, e modera e irrigidisce le loro linee, come in quelle figure pagane *ancien régime*, nelle quali la mitologia si riaffacciava sulla vita

moderna, inconsapevole del suo senso antico e senza sospetto dei suoi sensi futuri. Solo che qui l'ambiguità e la freddezza sono di artificio, e sembra che il poeta faccia strisciare dentro il nome mitologico, come dentro una guaina trasparente, il fatto naturale ed il fatto interiore, per lasciarne intatto il delicato frastaglio, nell'atto di immergerli nell'atmosfera agitata del suo stile. E l'immagine assume una sorta di sconnessione estrinseca, perchè le attribuzioni che effettivamente si dirigono verso il fatto naturale od interiore che ne costituisce il nucleo, ora sembrano contentarsi di avvolgerlo, aderendo semplicemente alla parete di cristallo verbale che lo cela, ora fanno impeto e rompono la scorza, a colpirlo nella sua sostanza immediata, e la diversità arbitraria del giuoco, specialmente per noi latini, è sconcertante.

La lingua nostra rinunzia a malincuore a una certa compattezza esteriore, ad una certa continuità di logica rappresentativa. Una immagine nella nostra poesia è sempre, più o meno, subordinata ad un criterio esistenziale. E noi corriamo, così, pericolo, per consuetudine di coltura, di fraintendere in una intenzione addirittura caricaturale ciò che è semplicemente libertà di uno scrittore che non teme, per esprimersi rapidamente e senza trapassi che assordano ed impoveriscono, di rasentare quel che potremmo chiamare il « paradosso fantastico »: paradosso abituale nei poeti indiani e finnici, frequente nei greci, e principalmente in Eschilo, assente nella poesia latina, raro nella nostra, comunissimo nella poesia elisabettiana.

« Voi tenete un Titano nei vostri occhi » — dice Alvan a Clotilde, nei *Tragic Comedians* — « un Titano, come metallo nella fornace, per ridurlo alla forma che più vi aggrada, liquida o solida. Voi fate di lui un dio: egli può essere il fiume Alvan o la rupe Alvan, ma, solido o fluente, è il signor vostro ».

L'intrico è, a tutta prima, ripugnante.

Traducendone, frattanto, con circospezione, i nessi violenti, svolgendone i trapassi sgarbati, il suo groviglio si districa e, nel suo significato empirico, si fa chiaro. Ma ogni volta che rileggete, si ripetono dentro di voi gli urti della figura di Titano che *sta*, gigantescamente, negli occhi, come metallo nella fornace (l'immagine della *fornace*, così da sola, mette un rosso bagliore carnale nella prosa adusta) e di quel *forma* astratto, che costringe di balzo la vostra mente sul significato morale, dal quale subito le due determinazioni successive la richiamano. « Voi fate di lui un dio »; — ritorniamo nel mito morale. « Egli è il fiume Alvan o la rupe Alvan »; rieccoci ad una reminiscenza della statua strutta nella fornace e risolidificante in una forma nuova. Fino alla conclusione: « Egli è il signore vostro », nella quale l'orgoglioso sentimento segreto che smaniava e tumultuava, fino ad ora nascosto, si dà nella sua nudità brutale; sebbene l'Alvan « solido o fluente » che immediatamente precede sia quasi inconcepibile in italiano. Si osserverà, per avventura, che la frase cerca caratterizzare la frenesia retorica di Alvan. Debolmente. Il meccanismo delle immagini è quello ingenuo e consueto allo scrittore.

D'altronde, questi caratteri dello stile, data la coerenza della mentalità del Meredith, sono tradotti nitidamente e sono comprovati dai caratteri del suo mondo morale, e ci dànno la chiave dei principii del suo sistema ideale. All'impeto lirico che tende la frase e le conferisce unità, malgrado le spezzature che abbiamo visto, corrisponde quell'amore della vita possente, aereata, in contatto assiduo con la natura, che tutta l'opera di prosa del Meredith sottintende e che la sua poesia bandisce e proclama con intonazione di profezia. E la nozione che nel suo schema ideale nutre questo impeto e sostiene questo culto è la « nozione

della Terra », in quanto la Terra costituisce tutta la nostra realtà e merita tutto il nostro amore, è la madre e l'educatrice inesauribile e paziente, e con la sua durezza amorosa ci forza ad agire continuamente, per adeguarci e tenerci al suo contatto, al di fuori del quale non è fecondità nè vita. Su questo largo amore che, come gli strati ossuti delle montagne sostengono le pendici molli di erba e lussureggianti, sostiene la vita, la vita deve svolgersi con le sue operazioni e le sue passioni. E per svolgersi armoniosamente non ha che da sfuggire la solitudine e l'egoismo, i quali tendono a sceverare, per ragioni deteriori, ciò che dallo spirito della Terra è unito e fuso, a sviluppare disorganicamente gli elementi dai quali l'armonia resulta, e a mettere capo ad aberrazioni opposte, ma ugualmente odiose.

Il metodo psicologico, e la scrupolosità naturalistica, conferiscono, d'altronde, alla nitida presa di possesso artistica della vita così concepita ed ad una sua rappresentazione brillante ; mentre a ricondurre questa concezione, ove occorra, nel necessario equilibrio con la « nozione della Terra », che l'egoismo può rompere o almeno minacciare, vale lo « spirito comico », caratterizzato nello stile dagli atteggiamenti carlyliani, e al quale si compete appunto una funzione di correttivo: la funzione propria dell'intelligenza che modera, orienta, inibisce. Se trasportiamo queste idee, dall'intuizione generale della vita ad una intuizione particolare della vita, ad una intuizione particolare della creatura umana, abbiamo una triade di « corpo, intelligenza, anima », o, altrimenti, « sangue, cervello, affetti », nella quale l'intelligenza rappresenta il giudice lucido e giocondo che nel mito meredithiano della vita si chiama « spirito comico ».

Un ottimismo radicale, di schietta paternità rivoluzionaria, è mostrato, in altre parole, - in tutta questa

opera, - nei suoi tentativi di adeguarsi alla realtà, di diventare, da impeto lirico e contemplazione astratta, attualità piena e concreta. Un intelletto calmo ed ordinato lo sorveglia, una facoltà, severa ma pure cordiale, di riso lo punge e lo guida. Si potrebbe definire questa opera un saggio di correzione delle premesse del romanticismo, sulla considerazione delle esperienze fatte con esse nella vita reale; una critica del romanticismo, messa in atto in romanzi o proclamata in poesie; e, con l'aiuto degli elementi di coltura che dal romanticismo stesso vennero, grado a grado, staccandosi, prodotta da un cervello che, ben lungi da possedere la superba simmetria del cervello di Goethe, impostato sulle stesse basi, fu mosso da un simile fervore. Anche Meredith, come Goethe, giunse ad una coscienza esatta del ritmo della vita, quale vediamo poi meglio chiarificarsi nei pensatori più recenti e comprensivi. La vita gli si ordinò in una attività indefessa, in continua correzione ed in continua integrazione; e, perciò, unico peccato gli apparve l'egoismo, in quanto l'egoismo è volere di immobilità e di astrazione dalla compagine commossa, è sfiducia e paura della rinuncia, mentre essa la vita non è che rinuncia fatta di amore.

Nocquero, certo, alla limpidità dell'arte del Meredith le sue predilezioni discorsive, alle quali chi si acqueta con ragioni empiriche, potrebbe assegnare, almeno come causa concorrente, la sua educazione alemanna. E il suo capolavoro è forse più facilmente da trovarsi nelle liriche neglette, che non nei romanzi più conosciuti.

Ma l'aspetto di insieme dell'opera, quando pur se ne è afferrato il ritmo e se ne è compreso lo spirito, non cessa di avere in sè qualche cosa che inquieta e conturba. Essa è una vittoria dolorosa. È un'opera costrutta con immenso vigore, ma quando le condizioni di nascita di una grande poesia non eran tutte adempiute; ed a fianco di alcune, già perfette e vitali, altre dovevano essere

supposte e anticipate con divinazioni critiche, con abbozzi di coltura, e non potevan realizzarsi in arte turgida di vita immediata, felice, e sicuramente conquistatrice, come tutto ciò che non ha ancora conosciuto o ha per sempre dimenticato l'uggia della riflessione. È, anch'essa, l'opera di una di quelle formidabili coscienze di lavoratori, come appunto Roberto Browning e Tommaso Carlyle, intorno all'intimo disequilibrio delle quali si disputa, si giudica e si combatte, ma si disputa, si giudica e si combatte assai più volentieri nelle conversazioni, dove è più facile sentirsi a cuor leggero liberi e franchi, che non negli scritti, perchè negli scritti si impone fino a fare indulgere ad un poco di ottusità volontaria e di enfasi ottimistica la riverenza data dalla persuasione che, in un'età franosa, urtata di dubbi, inquieta di confuse aspirazioni, essi seppero restare fermi, e creare qualche cosa di maschio e di audace, seppero porgere alle generazioni che seguirono una mano che non tremava : operai pensierosi ed infaticabili che non respinsero un sol momento la responsabilità schiacciante d'essere i primogeniti dei titani che avevan gettate le basi delle nuove intuizioni della vita e della nuova poesia.

“ HERETICS „ di Gilbert K. Chesterton

Gilbert K. Chesterton, il cui nome diventa ogni giorno più popolare in Inghilterra, appartiene a quella razza di scrittori che, dotati di un temperamento mite ed equilibrato, nascono, per una burla del caso, in una età difficile, irta di contraddizioni, romorosa di dissidii, e, per ragione di vita, hanno bisogno di armare la loro benignità, di acuire il loro senso comune, di innalzarlo, per così dire, ad esponente, e atteggiarlo straordinariamente a paradosso, dato che il loro tempo non intende le verità se non sotto forma paradossale. Capita loro di pronunciare la più ingenua constatazione? Per il tono particolare dell'ambiente nel quale la pronunciano, essa acquista, immediatamente, un che di piacevolmente remoto e, a volte, quasi di enorme, che la rende irriconoscibile, come una persona stata molto tempo lontana, che s'è mutata e s'è abbronzata a un'altra luce di sole, sotto cieli esotici, eccezionali.

Sembra parlino davanti ad un'eco che abbia la proprietà di accrescere straordinariamente di vibrazione ogni parola, e di concitamento ogni frase. Ma non so se, con questo, si possano dire scrittori beneficati dal loro tempo. Ciò che il loro verbo guadagna di attrattiva e di risalto, esso perde di serietà e di solidità. Così, davanti a qualcuna delle pagine più profonde di Gilbert Chesterton, non riuscite a dominare una vostra secreta inquietudine; non sapete se non vi si burli anche un poco; siete scossi e trascinati, ma, intimamente, non volete.

Vico ed Hegel potrebbero sottoscrivere molte delle verità che vi sono espresse, ma il brio con il quale sono formulate, in formule del calibro più stravagante, rincresce inconciliabilmente alla lenta maestà di tali pensatori colossali. Immaginate qualcosa come un leone che giuochi con delle pupattole, o galoppi, in caccia, verso un cavallo a dondolo da bambini, con un riso perso nello squassare della criniera. Non che lo Chesterton sia un temperamento di tempra leonina. Ma le verità per le quali, chiassando, egli combatte sono certo di non ignobile progenitura. Ho nominato Vico ed Hegel, e non mi pento. Si sente ch'egli s'imposta davanti alla tradizione con una coscienza luminosa e profonda, forse, educata alla scuola di costoro. E se si potesse facilmente immaginare un Benedetto Croce *essayist* spiritoso, direi che, in qualche momento di levità, egli potrebbe scrivere pagine che si approssimerebbero a quelle nelle quali non è discernibile se lo Chesterton attinga la verità per virtù liberatrice di riso, o folleggi sul rigurgito del decadente, del deforme, del morboso, dell'insano, per sicura coscienza del vero.

Non siamo in tempi eroici, egli constata. La grande sinfonia del secolo XIX, mossa col fragore di oricalchi e di timballi della Rivoluzione, è degenerata poco a poco in un seguito di cabalette, di minuetti oziosi ed illusorii. Beethoven è finito nell'impressionismo musicale di Debussy. Il vasto impeto religioso di uno Shelley diventa, in Robert Browning, il capolavoro più possente di critica psicologica che il mondo abbia conosciuto, e, tosto, la sensualità di Swinburne, che soltanto per uno sforzo di coltura riuscì a sollevarsi alla riflessa umanità dei *Songs before sunrise*. Ma immaginate la lascivia dello Swinburne confettata negli zuccheri dell'ultimo decadentismo francese. Avete Oscar Wilde ed Ernest Dowdson. E se, per i pensatori, occorre cercarsi esempi altrove, la conclusione è la stessa. All'imponenza del

quadrumvirato romantico segue il frizzo di Schopenhauer, il ghigno di Stirner, la desolazione solitaria di Nietzsche. Riassumendo: le vaste e possenti concezioni nelle quali, all'alba del secolo XIX, l'anima di tutta l'umanità parve fondersi in un'anima sola, si sono frante e sminuzzate nell'arbitrario, nell'egoistico, nel particolare. Il secolo XIX è sorto proclamando l'importanza del pensiero; innalzando addirittura il pensiero a dignità religiosa. L'idea attuale è che le verità generali son così prive di valore, che nulla importa di quel che chiunque può dire. « Intorno qualsiasi innocente tavola da thè capita facilmente di sentire uno che sentenzia: « La vita non è degna di esser vissuta ». — E nessuno di noi considera questa constatazione come qualcosa di diverso da quest'altra: — « Oggi è tempo buono ». — Nessuno pensa che essa possa avere un qualsiasi effetto serio, sull'uomo e sul mondo ». Perchè ogni generalizzazione è oggidì condannata della condanna più avvilente, è condannata alla nessuna considerazione. « *Ogni cosa* ci interessa eccetto *ognicosa* ». Bernardo Shaw ha condensato queste massime in un epigramma perfetto quanto difficilmente traducibile. « The golden rule is that there is not golden rule », che renderò alla meglio: « L'unica regola è che non vi è nessuna regola ».

Questo constata lo Chesterton. E. sopra una siffatta diagnosi fondamentale delle tendenze e dei gusti che lo circondano, basa la sua bonaria rivendicazione dei vecchi ideali di sanità morale nel vivere, di vasta umanità nella creazione artistica, di serietà religiosa nel filosofare. È forse la prima volta che l'empirismo, tradizionale alla coltura inglese, e palese nel modo nel quale il problema critico si presenta alla mente di questo scrittore, è piegato, in ultimo aspetto, a servizio di una intenzione metafisica, antiutilitaria.

Con tutto ciò, per altro, non si è dato che uno schema insignificante del pensiero di Gilbert Chesterton. Per vederlo veramente vigere, occorre non astrarlo dai casi particolari sui quali si esercita, dal contatto delle tendenze alle quali reagisce, contro le quali polemizza: polemizza con diversa fortuna, a seconda che l'oggetto della polemica presta il fianco, come bersaglio alle frecce del critico, le quali invece tante volte attraversano un'ombra vana, e vanno a perdersi sibilando nel vuoto, perchè il nemico contro il quale furono dirette non era che una fantasia dello scrittore, una fata morgana, organizzatasi nella forma di avversario filosofico o letterario.

Sfogliamo qualche pagina.

Whistler è, secondo lo Chesterton, che non mi pare, in questo caso, si sbagli, uno degli artisti moderni nel quale, in grazia di un temperamento intenso ed affermativo, le caratteristiche viziose di molta arte recente si esprimono con evidenza singolare. Potremo riassumerle in un capo solo, e dire che questa arte spesso è deficiente di vera umanità. L'umanità che avrebbe dovuto palpitare nelle opere di Whistler, si condensa frigidamente nel suo temperamento, diventa un'arte di vita. Deposita in un egoismo complicato, invece di volatilizzare al calore di un fuoco cordiale. Ed ecco alcune note di critica intorno all'autore del « Ritratto di Carlyle » e del « Notturno in azzurro ed oro ». « Per Whistler le pitture non avevano nessuna relazione con problemi di carattere, ma per i suoi più calorosi ammiratori il suo carattere fu di gran lunga più interessante delle sue pitture. Egli si gloriava di essere, in quanto artista, al di là del bene e del male... E gli successe, invece, di non ragionare, da mattina a sera, che del suo bene e del suo male.... Fu uno di quelli che vivon sulle proprie rendite emozionali, e perciò non ebbe energia da mettere da parte, non ebbe disinvoltura, non ebbe

genialità.... Non ebbe spontaneità perchè non dimenticava mai sè medesimo: la sua vita intiera fu, per adoprare la sua propria espressione, un *arrangement*....». Non cessò mai di essere un artista e fu, per tanto, talvolta, un artista inferiore. Ebbe la particolare malattia che affligge gli amatori d'arte, la quale si chiama « temperamento artistico ». « Ma ognuno che possiede un intuito psicologico fecondo, dovrebbe avere un sacro sospetto di coloro che discorrono troppo intorno all'arte. L'arte è cosa giusta ed umana, come il passeggiare e il recitare le proprie preghiere, ma dall'istante che si incomincia a discorrerne in modo solenne, si può esser più che sicuri che è congestionata e passata in una sorta di difficoltà ».

La secchezza di linea, la freddezza quasi allucinata del colore, la *grimace* delle figure whistleriane, mi sembrano commentate nella loro cagione centrale e comune da questa analisi, svolta con un giuoco che diventa, a momenti, addirittura elettrizzante. Per non stupirsi di dovere, invece, constatare che, a volte, questo giuoco può essere completamente mancato, bisogna affrettarsi ad affermare esplicitamente quel che, del resto, abbiamo già fatto intendere e, cioè, che lo Chesterton è giudice prevenuto, e parte dal cuore di ogni causa, prendendola come risolta. Può esser dunque capace di percorrerla in tutti i suoi capillari meandri psicologici; ma, allo stesso modo, è capace di sbagliarla rumorosamente per una incornatura iniziale, per un dirizzone dal quale non riesca a sviarsi. E per questa sua deficienza di disinteresse intellettuale si finisce, un po', per dovere fare per lui quel ch'egli ci dice dobbiamo fare per Whistler; si finisce, in altre parole, per dedurre un po' il suo lavoro dal suo temperamento, perchè egli pure soffre di anticipazioni, o, come ama dire, di congestioni, e se non è un « temperamento artistico », è un « temperamento morale », una intenzione morale che esplode in continua

precocità, avanti di chiarirsi in atti o fermarsi in un organismo ideale ben lineato e conchiuso.

Giova, per altro, non dimenticare che egli scrive in un paese dove questi temperamenti morali, forse ancora sotto l' influenza del protestantesimo, abbondano più che altrove. Oscar Wilde non fu nulla di diverso. E nonostante lo Chesterton si opponga su tutta la linea alle tendenze snobistiche, dilettantesche rappresentate da un Wilde, bisogna dire che, sull'abisso che li divide, i due scrittori sembrano darsi la mano. Son figli di due preoccupazioni che si congiungono per i loro estremi. L'uno si sforza di rendere naturale l'eccezione : sotto la penna di quest'altro, diventa eccezionale il naturale. L'uno ebbe bisogno di un processo ripugnante per capire - e proclamò con troppo delirio di averlo capito, perchè si possa credergli senza riserve, - per capire la differenza che passa tra spendere verbalmente paradossi lubrici e acuti e cercare di metterli in atto. Chesterton, con la grazia polemica particolare al suo temperamento, coadiuvata dalle astuzie dello stile, dalle bravure di una lingua meravigliosa, cerca di invogliare ad uscire dall' equivoco che ingombra la vita, l'arte ed il pensiero dell' Inghilterra contemporanea; e alletta con novità audaci, eccita con schermaglie, nel fondo delle quali, frattanto, non è che un piccolo nodo di veri facili o abusati. L'uno cercò di colorare di tradizione la sua gaudente anarchia. Questi si fa anarchico, per tattica di combattimento, per amore delle grandi tradizioni. E come quelli insetti che si immobilizzano sì perfettamente, nell'aspetto di uno stecco o di una foglia, da rendersi inappercepibili, a prima vista, in un intrico di verzura, tanto ha dissimulata la sua essenza vera, che non è da meravigliarsi se, un momento, egli vi sembra non più che un prezioso o un decadente, il quale cerchi di fare effetto in un salotto mondano, accendendo le polveri briose dei suoi *calembours*,

sparando le bombe rumorose ed innocue delle sue rivelazioni. Non direi precisamente che le polveri piriche dello Chesterton incendieranno il suo paese e gli muteranno faccia. Ma è certo che il suo è qualcosa più di un puro e semplice dilettantismo verboso. Sotto l'ostentata deficienza di metodo, sotto la posa delle frasi eccessive, lo sbrillantio delle parole, simile a un palpitare di pagliette o di ali di farfalle, c'è una serietà non disconoscibile, forse la tensione di una speranza. Cose tanto belle da fare facilmente dimenticare questo o quel particolare giudizio abortito, anche perchè già siamo conquisi a veder con tanta inconsueta scioltezza celebrato quel culto dei padri che sembrava devoluto, per diritto di età immemorabili, ai pedanti e ai seccatori.

Ma il suo stile! Il suo stile è qualche cosa che ha l'eleganza e la precisione di non so quale macchina novissima, ne ha il nitore metallico, la rapidità sicura. L'idea, da prima rozza, è presa fra le mascelle della frase, come un blocco di acciaio fra le guide di una pialla silenziosa, e sguizza una volta ed un'altra sotto i vostri occhi, finchè la bocca del congegno si apre, e ve la mostra di scagliosa fatta tutta lucida e polita. V'è, in tutta la sua prosa, un movimento ritmico di bilanciere, quasi che i paradossi, intagliati e rigati nella sostanza abbondante della frase, si stacchino con un rimbalzo, sotto la calma percossa, e cadano, tinnendo, come bei geroglifici metallici, con squillo argentino. Una premessa: un urto ritmico e un incrociarsi di proposizioni simmetriche: infine, il taglio di una conseguenza capace di stupefare. E da capo; con una tranquillità larga e copiosa, quasi con allegra monotonia. Monotonia che proviene forse da un senso segreto di lontananza dalla vita, da una oscura consapevolezza di muovere sotto un cielo circoscritto, di non potere uscire, anche vinta la battaglia, dal campo scelto per pugnare. Questo è sicuro, che G. K. Chesterton non si

è immunizzato da certi veleni che corrodono la nostra età, se non per mezzo di altri veleni, e se vede l'errore strategico dei piani di combattimento di molti fra i contemporanei e deduce lucidamente in che guisa la loro battaglia va perduta, è incapace a suggerire nuovi piani, e a sorpassare vitalmente quelli errori. Perciò i suoi libri restano pieni di verità, spesso commosse, ma sempre disoccupate; giardini nei quali è piacevole spigolare esemplari interessanti, ma impossibile cogliere un solo frutto polposo e nutritivo. Egli è un letterato, di maggiore ingegno di altri molti, ma irrimediabilmente letterato. Piglia la parola in un congresso di poeti e di critici, ma certo non molto illudendosi di aiutare a superare una crisi le cui cause risiedono assai più giù che in fondo al calamaio degli scrittori. La coscienza che la vita non rinasce, nelle età flacche, dalla letteratura, lo perseguita e lo sospende a mezzo un ghirigoro sgargiante; e il luccichio della sua frase allora si appanna, e, trema, sotto lo squillare dei campanelli pulcinelleschi, un accento lieve di malinconia.

L'EBREO ERRANTE

È riprodotta una strana tavola, con una Madonna e il figlio ed angioli e uccelli e fiorami, una tavola poco nota, ma piena di colore e di mistero, in testa all'ultimo libro di Zanguill: Fantasie Italiane *(Italian Fantasies)* uscito presso l'editore Heinemann di Londra, (1910). E, se non conoscete Zanguill, da quell'immagine messa, come segno tutelare, lì, all'ingresso dell'opera, potete credervi davanti alla delicata perpetrazione di uno spirito morbido e colto, ponete, per esempio, uno scolaro di Walter Pater: uno di quelli intelletti sottili, che godono di ricercare nei nostri primitivi gli albori della ritornante mollezza e festosità pagana: cristiani per amor di esperienze spirituali, perchè l'esser cristiano o illudersi di esserlo predispone a gustare tutta la soavità sentimentale delle Vergini che, aspettando l'esteta il quale le riveli, sognano con le braccia in croce, nella penombra delle cattedrali gotiche o delle confraternite contadine.

È una tavola così singolare che la sua scelta pare sicuramente rivelatrice. Chiusa in piccolo orto di nera erba dalle foglie minute e smerlate, spiccanti sul fondo d'oro, la Madonna ricopre a metà il suolo, con il suo manto turchino cupo, dalla frangia color sangue: il colore della veste. Ha i capelli di un castagno fulvo e le carni di pallore verdognolo, sul quale brillano con freddo luccicore nero i grandi occhi a mandorla abbassati. Il Bambino, ignudo, col dito sulla bocca, fa il segno del silenzio. Una martire, giovine e bellissima, con

in testa un diadema, e con un purpureo manto imperiale, ha una ghirlanda in grembo, e siede sull'erba, in disparte, dove molti angioli si recano a visitarla, reclinandosi sotto le ali di rondine ripiegate: quali con canestre di rose, quali con libri, mentre i pavoni ed i fagiani si incurvano dalle pergole di rose bianche e rose thè, a curiosare. In fondo, un tabernacolo, con tre cherubini in adorazione, e la guglia lieve come una punta di ricamo, diretta nel cielo d'oro. È una tavola di Stefano da Zevio di Verona.

Scacciate le prevenzioni. Siete davanti all'ultimo libro di un ebreo autentico: forse il più autentico fra gli ebrei moderni, certamente il maggior artista di razza ebraica che oggi viva, ed uno dei nomi più celebri dell'Inghilterra letteraria contemporanea: Israel Zanguill, autore di novelle, di romanzi, di drammi, raccolti in più di venti volumi. Nato nel Ghetto di Londra, vissuto di continuo fra gli ebrei, fino ad anni non lontani, egli portò nella sua carne, oltre che nella sua fantasia, le esperienze di dolore che descrisse. E la sua rappresentazione fu, per ciò, immune da quel che di convenzionale raffredda la rappresentazione della vita ebraica, se non in Shylock ed in Jessica, certamente in Daniele Derenda di Giorgio Elliot e in Salamon Crèmieux-Dax di Bourget. I suoi ebrei non sono le solite volontà inesorabili e serrate, macchine calcolatrici e inquisitorie, prudenti congegni da guadagno, mossi dalla molla dell'avarizia, trappole da usura dallo scatto vendicativo e micidiale.

Con i piccoli rivendugliolì, i vecchi rabbini fanatici, i ciabattini che battono le suola discutendo di evoluzione e di Spinoza, con le decrepite sibille incartapecorite, egli spartì fraternamente il *kugel* del sabbato e il *matzer* di Pasqua. Conobbe, nei vespri festivi, la desolata accoratezza dei canti, nelle piccole sinagoghe sperse nel cuore delle capitali febbrili ed ostili. Nei ghetti di

Boemia e di Galizia, ove sopravvive intatto il costume del medio evo, in quelli dell'Armenia che sembrano anticipazioni dell'oriente vicino, nelle secolari sinagoghe di rito tedesco e portoghese, impregnò del colore e dei modi di quella vita, unica e ad un tempo diversa per quanti sono i climi cui seppe adattarsi, per quante sono le civiltà sul cui tronco seppe ritallare, la sua anima che aveva la lucidità vigile ed equilibrata dell'anima occidentale. E fece vivere, in uno stile nel quale le larghe sequele di dialoghi e di discussioni, svolti secondo la scolastica guisa talmudica, si alternano alle frasi acute e brevi, che sembrano arrotate sulla cote dell'ironia di Heine, il dramma che aveva ispirato Isaia ed Ezechiele. Cantò la vitalità inesauribile della sua stirpe conculcata, ma sentì l'inutile di quella vitalità. Ebbe l'orgoglio delle pazienti vittorie del suo popolo sullo knout dei cosacchi e sul còlto antisemitismo dei francesi, a quel modo che nell'alba dei tempi non eran riusciti a sgominarlo le collere dei Faraoni; e dietro quella tenacia pieghevole e silenziosa palpò l'ombra ed il vuoto. Dette forma d'arte moderna alla tristezza di una razza che si risolleva dalle persecuzioni, lava il grumo di sangue dell'eccidio, e ripiglia la via; ma ripiglia la via soltanto per vincere nei singoli individui: nella finanza, nei *trusts*, mentre da venti secoli nella sua missione storica è finita: tristezza di albero secolare che fiorisce tutte le primavere, ma, tutte le primavere, quando l'ovario nel grembo del fiore è rigonfio, e il fiore è vicino ad allegare, secca di improvviso, fino all'ultimo ramicello, e le corolle cadono putrefatte: dramma di una popolazione di costruttori infaticabili, che edifica sopra pavimenti di sabbie erranti, le quali inghiottono assiduamente l'opera tenace e si ripareggiano in una solidità illusoria, per inghiottire il nuovo tentativo e ripareggiarsi.

Appunto, al modo che la malinconia di un arbusto stento, che trae una vita nodosa e combattuta da un

terreno infetto, si appesantisce, agli occhi di chi guarda, della malinconia gigantesca e concorde del paesaggio invernale che la circonda, il dolore delle sue figure, còlte all'immediato contatto della vita, gli si appesantì di un dolore di sfondo, del dolore di tutta una coltura vinta nello sforzo di far capo una volta, nei secoli, e riuscire a incanalare il proprio lavoro in una tradizione che non fosse la tradizione desolata di non poter fondare una tradizione. E pose in certi centri più perspicui della sua opera, tipi singolari di ebrei di sensibilità coltivata, di sottile spirito critico, nei quali la vittoria pratica dell'ingegno ebreo considera sè medesima per contraddirsi, e il destino infecondo della razza si prospetta davanti a sè stesso, a dispogliarsi di ogni illusione. E li fece tendersi spasimosamente, a ricercare nel cuore della loro razza una viva forza ideale, e ritrarsi dopo un vano conato ugualmente inorriditi di due diverse negazioni che si trovavano davanti: due negazioni che hanno il nome di due grandi ebrei moderni : Heine e Spinoza : questi che ebbe calmato il suo spirito, bruciandolo nell'adorazione dell'essere dalle facce infinite, del quale le costellazioni e gli empirei non sono che un'immagine scialba, e il cui amore non chiede di esser ricambiato: l'altro pel quale l'ultima parola dell'uomo su questo universo, dov'è stato gettato senza averlo chiesto, deve essere una parola di beffa per chi si è beffato di lui: negazione divina e negazione satanica, confine di luce e confine di tenebra, ai quali, volta a volta, egli fece battere l'inquietudine di quei suoi eroi.

In realtà, il problema ch'egli poneva in tali spiriti di *élite*, in quei suoi *dreamers of the ghetto*, come egli li chiama, era il problema centrale del suo stesso spirito, il segreto di lui stesso, ebreo di coltura, raffinato e sensitivo, minato nel cervello da quella vita di occidente, che i suoi fratelli vinsero con arte di guerra

sicura, nella politica e nel denaro. Egli stesso si trovava davanti al bivio: Heine, Spinoza.

Ma chi osserva la linea di svolgimento della sua opera, vede che se, negli anni del dolore, egli fece piuttosto gravitare il suo mondo verso il centro sublime e formidabile della religione a calor bianco del povero tisico ritagliatore di lenti, oggi, scrittore famoso e potente, che tratta con capi di governo ad ottenerne una libera superficie di mondo ove quelli del suo popolo che lo vogliano, possano rifermare i focolari, oggi, egli indulge, più volontieri, agli atteggiamenti mondani del poeta de' *Reisebilder* e di *Atta Troll*.

E lascia andare chi vuole verso la nuova e ancora ignota Gerusalemme di questo mondo, o chiudersi dentro le mura di fuoco della Gerusalemme celeste. Per conto suo, veste un abito da ciclista, calza un comodo berretto di lana, inforca un pajo di occhiali, contro il sole e la polvere, e, montata una bicicletta di ultimo modello, si fa pellegrino delle bellezze di Italia. La coltura che, nei momenti delle accensioni ideali, gli si componeva in un gran dramma storico, ormai gli si tritura nella curiosità erudita, nel particolare di eccezione, nel dettaglio, ghiottornia del gaudente e dell'epicureo.

Dissi che non era un esteta colui che aveva messo una effigie dolcissima di Madonna sull'architrave di questa sua villa di facezie e di ozii profumati di inchiostro di stamperia. Mi sbagliai. Io dovevo dire che si tratta di un esteta, divenuto tale dopo essersi immerso, non dilettantescamente, ma da vero poeta, nella stessa rapina di dolore che consumò i profeti di Israele; forse perchè nei luoghi percossi dai cataclismi, quando la vita rinasce, non rinasce che in forme esili e quasi dissimulate, come sui fianchi dei monti cotti dalle lave non possono pullulare che gracili e pallidi fiori.

Ma i *Reisebilder* del suo fratello tedesco son cosa ingenua al confronto de' suoi *Reisebilder* nella lingua

nella quale fu cantato il generoso pellegrinaggio del giovine Aroldo. La stessa tristezza post-romantica, e la stessa disillusione idealista tutta mossa alla francese, si complicano nello Zanguill di un umorismo infinitamente vizioso, filtrato attraverso l'ultima letteratura di Inghilterra, dall'influenza della quale, fino a che lo leggevamo nei racconti e nei romanzi, egli sembrava rimasto immune. Languore celtico, mollezza preraffaellita, *blague* cosmopolita, amore della decorazione e del ghirigoro, pervertono il suo vecchio e cupo splendore orientale. Swinburne, Wilde, gli epigoni della grande lirica, flauteggiano in reminiscenze ed in virtuosità, sotto le pergole delle sue immagini, mentre i nuovi riformatori: Chesterton e Shaw, vi sdottorano, forse illudendosi di preparare allo spirito inglese, nella sua fuga dal romanticismo e dal decadentismo, un ponte, con le loro arguzie e le loro freddure.

Isabella d'Este, Parisina, Lucrezia Borgia, son le figure che si drizzano davanti all'occhio del novissimo viandante, dall'ombre dei musei, dei castelli e delle abbazie. Le liste delle loro camicie, le note e le ricette dei loro profumi, le graduatorie dei loro amanti, esauriscono le sue generose curiosità. Non lo accompagneremo nella sua visita alla Reggia Estense, noi che da poco vi abbiamo accompagnato Gabriele D'Annunzio, che Zanguill evoca e celebra proprio per quello per cui noi vorremmo non averlo tante volte a rammentare. Non staremo a disciogliere tutte le collane di stile e tutte le ghirlande di frasi, con le quali egli abbella quelle creature che non rammentano certo le vergini di Samaria o la Rosa di Jerico. Non bilancieremo uno a uno tutti gli strassi e non odoreremo a uno a uno tutti i fiori. L'aspetto generale è equivoco, l'odore artefatto.

Aspetteremo, piuttosto, di vedere se la conscienza seria ed antica non riesca mai a sollevarsi di sotto l'ingombro voluminoso della letteratura; se il segreto

del suo spirito perseguitato non balzi mai alla superficie screziata di eleganze, marezzata di madreperle, parata di porpora, di bisso e di trine, come un essere minaccioso che emerga, a un tratto, da un'onda giuncata di fiori, irretita in reticolati d'oro, preparata per una festa di novissima arcadia.

E ciò accade, in più di un luogo impreveduto.

È in Sicilia, e pedala e guarda e critica e narra, poco dopo l'ecatombe di Messina.

Il governo giapponese, egli scrive, dopo il dicembre 1908, mandò quaggiù due periti a vedere e rendersi conto. E i due periti riferirono che il 998 per 1000 dei morti era dovuto alla costruzione degli abitati, completamente errata dal punto di vista sismologico.

È inglese e per giunta ebreo; ha già mille ragioni per gridare, come Macbet, un triplice *Horror!* L'irregolarità marchiana del fatto pratico lo esaspera e lo fa gesticolare.

E quando egli sa che, dopo la strage, tutta la preoccupazione degli scampati, piuttosto che verso i fili a piombo e le squadre e i compassi e i trattati di edilizia sismologica, si diresse alle chiese, alle immagini miracolose e alle ampolline del sangue dei santi, allora lo spirito poetico gli detta una allocuzione assai fornita, e lo sdegno viene bilanciato da una certa simpatia pittoresca per le nostre belle contadine dalle vesti smaglianti e gli ori e i coralli tradizionali, inginocchiate all'altare del loro santo terapeutico; nonchè da una certa graziosa pietà per la loro e nostra arretratura mentale. È al suo completo: poeta, inglese e giudeo.

Ma, sul più bello, una segreta considerazione lo interrompe, ed allora egli non ha più voglia di compassionare nè di criticare, nè di estetizzare. Si sente e si confessa uno spostato nel mondo, un senza terra, davanti a quella affermazione rozza e formidabile di popolo inginocchiato, che riconosce, sia pure in un feticcio

e in una emulsione, il fermo emblema della sua appartenenza alla massima città ideale sorta nel mondo, e in questa consapevolezza si tranquillizza, anche al cospetto della morte. La più grande esperienza storica della fratellanza umana l'esclude, e, con quello spirito nascostamente suscettibile, tutto proprio degli ebrei, egli soffre di sentirsene tagliato fuori. E la tristezza millenaria della sua razza lo riabbranca; e il decadente e lo *snob* torna per un istante il grande Zanguill dei *Figli del Ghetto*, dei *Sognatori del Ghetto*, con quel meraviglioso *Chad Gadya* dove sembra di sentire battere il cuore di tutta la sua opera, dove il fascino di tutta la sua opera è distillato in una perla di amarezza infinita.

Per un istante. Sfogliate ancora qualche pagina, e vi par di vederlo allontanare, per una strada polverosa, lungo la Conca d'Oro o verso Taormina, fra la costa rossa dirupata ombrosa di palme, e l'arco turchino del mare, in una nuvola allegra di polvere, illudendo del trillo festoso del campanello la sua malinconia. Fermi gli occhi sulla bellezza della verzura e delle acque, o levati alle sculture delle porte coronate di gelsomino, ai colonnati dei templi sulle soglie delle caverne di tufo, si sforza di dimenticare che in lui rivive l'eterno ebreo errante: sebbene *gentleman* vestito sul figurino di Londra e inforcante un biciclo di marca americana, sebbene scrittore ben quotato e meglio venduto, *scholar* nutrito di ellenismo e di rinascenza, e curiosamente innamorato di solitarî orti serafici e di grazie di martiri genuflesse.

PASCARELLA

Fu certo una ispirazione beata quella di alcuni giovani che, nella primavera del 1907, chiamarono Cesare Pascarella a commemorare nell' Ateneo Fiorentino il trigesimo della morte di Giosuè Carducci. I giovani hanno di queste divinazioni. Ma il senso della scelta era così profondo che, quando si rivelò in uno degli scoppi più irrefrenabili d' entusiasmo cui abbia mai assistito, stupì gli stessi che avevano promosso la scelta, per una simpatica propensione, prima di averne inteso lucidamente tutto il significato.

Il Pascarella della « Scoperta de l'America » e degli altri sonetti festosi restava obliato e travolto. La sua arguzia e la sua profondità erano saporose di ironia, e l' ora non voleva ironia. Ma il Pascarella di « Villa Gloria » e d' altri cicli epici, che ancora non sono di pubblico dominio si sollevò davanti a noi nell' aspetto di un epico colossale. Questo epico cantava veramente i suoi canti, come gli epici antichi cantavano nelle sale degli anatti o intorno ai fuochi militari. Cantava: non è immagine d' entusiasmo. Quando nell' « Assedio di Roma » giunse a dire la morte di Mameli, rammento che il verso gli balzò chiaramente nella melodia, e l' aria dell' inno vi passò dentro come un canto guerriero udito da una penombra mortuaria, per una città devastata di gloria e di sventura. Architetture gigantesche si creavano dalla favola rozza, tessuta dall' ingenuo narratore di Trastevere; e sotto i loro archi sicuri palpitavano fiamme fulve, passavano corone di

stelle e fisionomie eroiche dal sorriso leonino. E v'erano canti ove splendeva un mare lontano, come nell'esametro dei padri, trasalendo in sorrisi di luce a rasserenare gli eroi.

Intendemmo allora la commozione di Giosuè Carducci, quando, venticinque anni fa, il Pascarella, la prima volta, gli disse « Villa Gloria » ed egli, senza poter parlare, carezzandolo gli girava intorno, come il leone al leoncello quando gli torna anelante dalla prima zuffa. Sentimmo la grande anima che era allora sparita presente in quel canto più che in qualunque discorso che ne avesse ripetuta la gesta mortale o in qualunque inno che ne avesse esaltata l'opera sublime. Attraverso lo spirito del popolo che aveva fatto la Repubblica guerriera del 49, la sentivamo ricongiunta a quelle forze elementari che essa amò tanto, a parlarci le parole stesse della vita ingenua, dopo che, nella sua arte ci aveva detto la parola infocata dell' esaltazione lirica. Ci sembrava che quel canto la completasse e finisse di rivelarci il suo mistero e il senso della sua grandezza.

Perchè Cesare Pascarella fece realmente, in « Villa Gloria » e nelle altre sue epiche, qualche cosa che Giosuè Carducci aspirò continuamente a fare e non potè, perchè la forma del suo spirito e lo strumento della sua arte lo portavano oltre il segno cui egli tendeva. Ma, certo, il Carducci non custodiva nella santità della sua coscienza, sogno più grande del sogno di essere l'epico della guerra che aveva dato la Terza Italia. Contro le tristi figure dei deboli e dei malvagi aveva scagliato il giambo pesante come l'asta lungo - ombrosa. Ma c'erano gli eroi sereni ed immacolati: c'era Garibaldi, c'erano i Cairoli, e le loro figure egli avrebbe voluto far vivere in una luminosità di giovinezza perenne e tranquilla, simile a quella che, nel poema omerico circonfonde Patroclo e il Pelide. Eroi più umani di Patroclo e del Pelide,

perchè combatterono non guerre selvagge di predominio mercantile, ma per le tombe e le are. Le loro figure egli non riuscì a calmamente vivificarle. Ma esse gli si muovono fuori della luce epica, cui egli tendeva con ispirito di nostalgia. Balzano un momento davanti a noi, tra le strofe del suo canto, come eroi tragici di tra le colonne di una orchestra marmorea, e scompaiono in un'onda di musica impetuosa che le trascina e le avvolge. Non a Patroclo nè al Pelide, sono simili, ma forse agli eroi degli epinici pindarici, côlti nell'atto fuggevole che strappa la vittoria, o mentre sorridentemente si incoronano.

Non vivono, in altre parole, di vita continuata e circoscritta; e le ragioni sono numerose e complesse. Mancava al Carducci, scrivendo la poesia del nostro Risorgimento, la facoltà di fermarsi a quella più riposta realtà del fatto storico, dove esso coincide con un puro fatto di vita. Egli era poeta di una civiltà matura e non ingenuamente epica. Adoprava una lingua organata, complessa, ricchissima, aliena dalle forme immediate alla vita elementare che è la vita dell'epopea. E il fatto epico si trasformava continuamente, per lui, in oggetto di critica, veniva sollevato dalla sua immediatezza, giudicato, dominato e collocato nella storia, e non già risentito dall'interno, come rozza sostanza umana. Gli si inquadrava in un ordine ideale che moveva il meccanismo dell'ode come uno schema sillogistico è mosso dalla forza di una deduzione. E non riusciva, in sostanza, che ad un puro estetismo della storia, dal momento che, incapace ad una intuizione storica adeguata, come per esempio, quella che sostiene i « Sepolcri », doveva, nei casi più felici, fermarsi ad una *contemplazione* da puro poeta, quando era riuscito a salvar la sostanza del suo canto dal deformarsi sotto la pressione di una filosofia da giacobino.

Ora ecco che, allo speciale temperamento riflessivo e volenteroso di coltura del Pascarella, ma difficilmente

attaccabile da ambiziosi intellettualismi, ad evitare il passaggio dalla nudità epica alla complessità della storia, si offriva l'ausilio poderoso del dialetto. Anche Mistral e gli altri *félibres,* che vollero, in Provenza, ricondursi alla freschezza epica, ritrovarono nel francese una lingua non ancora divenuta lingua letteraria. Il loro mondo, frattanto, fu un mondo arcadico, un mondo d'accatto. Il Pascarella invece colse il dialetto romanesco nelle mosse vivaci della vita quotidiana; nelle cene trasteverine, nelle risse, nelle bisbocce domenicali alle osterie lungo gli acquedotti. E lo temperò duttilmente e severamente nella forma robusta dei suoi primi sonetti, ad esprimere rigorosamente i momenti fuggevoli di quella realtà.

Fino da queste prime cose può vedersi quanto la sua arte, e nei modi e nelle intenzioni, fosse diversa dall'arte dialettale che l'aveva preceduta e, per prendere l'esempio più vicino, dalla poesia del Belli. Nella poesia del Belli c'era la micidiale tristezza delle cose che hanno avuto un grande passato e vivono di una miseria irrimediabile fatta di sciagura e di vigliaccheria, di fato e di infamia, di lacrime e di cinismo. È poesia a un tempo livida di miscredenza e di bigottismo, inquieta di giacobinismo impotente, velenosa di quella superbia miserabile che respinge l'aiuto e s'industria col furto. Simile miseria è espressa, nell'arte toscana del settecento, da certi grotteschi di pietra arenaria che si sfaldano, al logorio della temperie, nell'ombra dei lecci cupi, in vecchi giardini aristocratici o granducali.

Il Pascarella respinse questo contenuto infetto, che pure, assai raggentilito, in ciò che il suo riso aveva di feroce e di digrignante, sopravvive nella poesia di altri scrittori romaneschi. Lo respinse e volle sempre la nudità di qualche fatto concreto, per isfondo alle sue facezie ed al suo riso. E le sue facezie e il suo riso furono i

segni della salute e della forza d'uno che compie una dura bisogna. Non mordevano e non viziavano il dramma che si svolgeva sotto, ma ne facevano risaltare la natura truce, a modo del commento di uno spettatore senza pietà. Si ebbe il « Morto de Campagna » e la « Serenata », piccole epopee della realtà di ogni giorno. Era già il popolano, testimone od attore, che narrava nel sonetto teso e nervoso. L'umile realtà del fatto vissuto, accigliato o crudele, si confermava e si cresceva della ferma accoratezza d'una coscienza che ripensa l'irrimediabile e dice « anch'io vi fui ». Ora, quando questa coscienza si allargò e si fece più profonda, trovò naturalmente davanti a sè la storia di ieri, o la storia di fatti così grandi che vivono nell'anima popolare come i fatti accaduti ieri; e ne diventò la testimonianza e il vangelo. Siamo a « Villa Gloria ». Lo incontro armonioso di tutti questi atteggiamenti, epicamente festosi e concitati e gravi, dette « La Scoperta de l'America ». In quelle prime piccole epopee viveva una realtà frequente, a volte tremolante nell'idillio o abbozzata nella caricatura. In « Villa Gloria », e, spesso, nella « Scoperta », assume dignità d'epica vera, sommergendosi nel passato. Così nell'Odissea, mentre nella strage dei Proci e nel combattimento presso il frondoso pomario di Laerte, non si partecipa del furore sacro che solleva le pugne intorno ad Ilio, i personaggi si affacciano su questa vita più grande quando Demodoco ed Odisseo rammemorano e narrano. Davanti all'oscuro personaggio di Pascarella, fattosi aedo, la realtà quotidiana si spalanca e si aprono proscenî lineari e solenni. La realtà epica, più larga ed intatta, costituente come il sottostrato inavvertito del suo spirito semplice, che oggi sacrifica il suo eroismo nelle dubbie imprese notturne, inturgidisce le sue parole evidenti e le innalza, e ammirabilmente vi si circoscrive. Il processo intimo di questo spirito semplice

si riduce a ricordare e rendere attualità al ricordo. Appunto nell'invenzione di questo ricordo, nell'affermazione di questa attualità, si rivela il Pascarella il poeta che egli è. E non soltanto per quella sua forza diritta e gioconda, ma per la sua pieghevolezza, là dove, come nella « *Scoperta* » e nella « *Invasione dei barbari* », la realtà epica non gli si impone senza residuo, ma l'obbliga, ogni tanto, a toccare terra e rifornirsi di franchezza e di allegria nella realtà circostante la quale, allora, si inframette buffamente; e, nelle frasi dei compari, urtantisi in piccole commedie, spezzetta la forza dell'epopea, vi frange sopra il riso della bonarietà e dell'arguzia popolana; mentre ogni tanto l'epopea si risolleva e si allarga nella coscienza severa dell'eroismo, presentato nell'aspetto più ingenuo e più caro al popolo: nel culto dell'impresa straordinaria che, per così dire, cela nell'assurdo tutto il suo corpo meraviglioso per iscoprire soltanto un volto improvviso di bontà profonda e stupefatta.

Ma se questo grande poeta vive ardentemente nella coscienza contemporanea, nell'occasione delle sue recitazioni, quando la sua meravigliosa arte di dire impone la sua poesia, con forza irresistibile, e non è più lecita incertezza ed indifferenza, non vive in questa coscienza sempre presente, nonostante tutti sappiano e vadano ripetendo che Cesare Pascarella è un grande poeta. La ragione sta, parzialmente, nel carattere della sua arte. L'arte narrativa, sia di racconti, sia di sonetti, è ritenuta di grado inferiore all'arte lirica e tragica. Si ammette che un lirico il quale ha prodotto, in tutto, una dozzina appena di poesie, possa rappresentare una crisi vasta e necessaria, un essenziale atteggiamento dello spirito. Un narratore sembra invece uomo adatto a divertire più che ad avvincere, a divagare più che impressionare profondamente. A Balzac, dopo pubblicato trenta volumi, avveniva ancora di sentirsi chiedere: « Quando

«dunque, signor Balzac, scriverete qualche cosa sul serio?»
Il Pascarella ha poi gli aggravanti che una metà della sua opera è ancora raccomandata alla pura tradizione orale; e di essere, infine, un poeta di dialetto. Ora bisogna cominciar da liquidare definitivamente dalle coscienze il principio così vile e così diffuso che poesia di dialetto sia poesia di secondo ordine, di respiro meno pieno, di interesse meno profondo: poesia da equiparare alle collezioni delle curiosità etniche di una data regione: la foggia delle acconciature muliebri o dei sandali virili: il cappello a pane di zucchero del ciociaro e le brache di pelle di pecora del buttero. Noi abbiamo mostrato come la sua poesia sia inseparabile, nella sua grandezza più piena, dal dialetto e tutta fusa in esso, giacchè soltanto nella coscienza rozza, che si esprime con le parole del dialetto, i fatti che la muovono possono restare immuni dalla critica, imprendibili da sistemazioni ideali, realtà vergine specchiata in vergini cuori.

Ma ancora più facile del capire perchè il Carducci non riuscì in quell'epica nella quale Pascarella è riuscito, è capire perchè non vi sia riuscito Gabriele D'Annunzio. Ciò che nel Carducci tendeva a sublimarsi in piena coscienza del processo storico, nel D'Annunzio, pel disequilibrio opposto, tende ad assodarsi in materialità d'impressioni che appesantiscono la visione e la rendono tardigrada e bolsa, quanto là era urgente e precipitata. In uno spettacolo guerresco, il D'Annunzio si assorbe nella contemplazione di un'elsa bulinata o di un balzano da tre ferito che si dibatte, e la sua curiosità indifferente, ci repugna. Altri osservò, inoppugnabilmente, come nella « Notte di Caprera » la pagina più viva sia forse quella nella quale è descritto il sapore nauseabondo del cibo che il Dittatore piglia dopo aver donato un regno al sopraggiunto re. Ora, l'epica è equilibrio di una coscienza che perfonde calmamente tutta la propria esperienza,

si definisce equamente in essa, e si appaga nel fatto senza sforzarlo ; tutt'altro, insomma, che ossessione di qualunque sorta ; laddove l'espressione della sublimità della rinunzia di un regno attraverso la notazione del sapore di un'acqua infetta è ossessione di un particolare spostato, che usurpa tutto il campo della realtà.

L'arte del Pascarella vive, come è naturale, di particolari, ma di particolari casti e virili, che, appunto per questo, fanno aria respirabile ed esprimono luce intorno, anzichè abbarbagliare e soffocare. La scena della pugna, in « Villa Gloria », è delineata in una terzina, e vivificata di colore in un sol verso :

E 'rivati ar casale s'agguattassimo
tra le rose e le piante de limone,
e accucciati lì sotto l'aspettassimo.

Lo spirito vigile il quale nella poesia scritta, sa fondere la poesia delle cose che è latente in ogni anima, costruisce e colora, sul suggerimento di quel verso vermiglio e profumato, meglio che per l'insistenza di qualunque rappresentazione. Giacchè una rappresentazione insistente viola la sua intimità, e l'obbliga o a non partecipare o a sacrificarla ; mentre qui il dato rappresentativo è così ingenuo che ognuno, accoltolo nella propria coscienza, lo gode e se ne commuove come di un qualunque ricordo proprio. La partecipazione è, cioè, assoluta e non lascia residui importuni ; e il lettore più che udire il reduce trasteverino, diviene inconsapevolmente egli stesso, e, a così dire, rivela a sè il proprio passato. Il che, ripetiamo, era possibile soltanto supposta l'ingenuità popolare, e una immaturità nella quale la vita interiore gira intorno ai suoi poli più semplici : l'impressione e il ricordo. La grandezza del Pascarella consiste nell'aver reso questa ingenuità e questa immaturità inevitabili ad ognuno che apre il libro delle sue poesie.

È, frattanto, giova non dimenticarlo ad intenderne pienamente il tono, una immaturità, una ingenuità fatalmente assuefatta allo spettacolo di venticinque secoli di grandezza e di rovine: l'ingenuità della creatura uomo che ripullula, sull'umbilico del mondo, dalla cenere sempre rinnovata dall'eterno rogo di civiltà: Roma. È la semplicità che ozia nel Foro e presso l'Arco di Tito, e dorme al sole lungo le mura del Palatino o nei cubicoli del Colosseo, dove anche il rosolaccio effimero sembra un fiore secolare di fuoco. Queste cose meravigliose e superbe tengono diffuso in essa un senso di grandezza, un orgoglio smisurato di patria. Nei suoi occhi sembra riflesso un volo nero di avvoltoi; nella sua parola acuta, una paziente bontà secolare modera l'acido di molta forza inespressa fatta per soffrire ancora. L'ignara grandezza delle origini, l'indifferenza superba alle incertezze della vita e alla inquietudine del futuro, si mescolano in lei in una sublime curiosità postuma. Pasquino riconosce la propria fisionomia nelle statue che risorgono dopo dormito tanti secoli sotto il passo delle invasioni barbariche e delle legioni garibaldine; e sorride di un sorriso nel quale è la bontà profonda del Tempo e la freschezza degli elementi primi della Vita.

GARIBALDI POETA

Con intuito d'amore, Giovanni Pascoli, annunziando il « *Poema di Garibaldi* », (Zanichelli, Bologna, 1911) venuto a rompere di un lampo fulvo, l'atmosfera accidiosa delle lettere italiane, rievocò il vecchio Omero ed i suoi eroi. Solo gli sciocchi poterono sorridere alla rievocazione. Solo cervelli scettici e viziati poterono non scorgere le relazioni lumeggiate dal ravvicinamento delle poesie e dei nomi. Appena una traccia è suggerita; ma essa basta a far risaltare con inspirata vivacità il carattere più intimo della strana arte del guerriero fattosi poeta. Per conto nostro, mettendo in disparte quelle analogie minuziose, a dedurre le quali il Pascoli si lasciò trascinare da un amore forse esagerato di parallelismi, per conto nostro, di rado l'immagine di un artista ci sembrò prestarsi ad esser tanto fecondamente lucidata in una analisi di critica, e a costituire il nervo di una pagina di storia letteraria.

Perchè è certo che questo poema, con tutti i suoi errori di prosodia, con tutte le sue immagini rettoriche ed artificiose, con tutte le sue prolissità e sconnessioni incredibili e le sue esasperazioni quasi morbose e la sua incertezza grammaticale e la sua durezza stilistica, si affratella singolarmente, nello spirito di chi lo medita, alla più gloriosa poesia italiana del secolo XIX, e vuol essere spiegato da ciò che di essa spiega lo spirito ed il corso. Si potrà non voler passare sopra le sue contorsioni sintattiche, si potrà essere respinti dalla sua tensione frenetica, che, continuamente, cerca

di traboccar fuori delle parole, coll'esclamazione, coll'invocazione, col grido. Si potrà, in altri termini, non voler prenderlo in esame e buttarlo da un canto come un documento interessante, forse, per lo storico e lo psichiatra, ma senza valore letterario. Ma riuscendo a vincere, e non è difficile vittoria, una suscettibilità così fuori di luogo ed a rompere la scorza delle parole rozze, fino a giungere a contatto della sostanza secreta, si sente che l'intuizione della vita che, nei suoi modi incolti, esso celebra, è una sola con quella che venne maturandosi nella poesia sorta dal grande cespo foscoliano, sulla tradizione classica rinnovellata; si sente che, sgorgato in una vigilia di guerra, questo poema brutale è, come la nuova poesia, cresciuta al culto delle memorie, nell'esercizio della cultura umanistica: canto di una rinata ingenuità che sorride sul mondo.

Ciò che al Carducci si scoperse attraverso le pagine di Livio e di Vergilio, dell'Ariosto e di Omero, si rivelò a Garibaldi nell'errore nelle terre lontane, nella lussureggiante serenità della pampa, nell'alto silenzio glauco delle foreste d'America. Il pellegrinaggio umanistico dell'uno, attraverso le poesie e le letterature, coincidette col pellegrinaggio guerriero dell'altro, attraverso i paesi e le schiavitù. E il poeta ed il guerriero sostarono, alla fine del loro diverso cammino, nella medesima posizione ideale. Più dell'amore che li strinse, più del fatto che, in una delle sue liriche bella fra le belle, nell'affermazione superba della vittoria della sua arte, il Carducci non le trovò epiteto migliore che chiamandola *garibaldina,* è significativo che il poeta dei *Giambi* assurgesse alla sua altezza suprema, allorchè, dimenticando gli uomini e le loro viltà, si sperse nella contemplazione di un meriggio alpestre, di un trepido mattino di marzo, di un lembo di paese sul quale si mischiava alla luce del sole lo splendore religioso delle memorie, quasi trasfuso in una sorta di bellezza naturale

e che, similmente, il vincitore del Volturno e di Calatafimi non ci appaia mai così sublime come quando, obliate le pugne e le ire, si abbandona nel grembo della Gran Madre, come Achille nel grembo di Teti, e si riconcilia con la vita. Vinto l'inganno diverso, che si chiamava Arcadia, pastorellante o romantica, in letteratura, e tirannia esotica o pretesca, in politica, si placavano i due spiriti combattivi in una contemplazione fraterna. E il poeta che chiamò vile la patria, nell'ora funesta, non pare a noi intieramente sè stesso come quando si rammarica al bel melograno verde dai fiori vermigli, cui il figlioletto morto tendeva un giorno la piccola mano, al modo che non nelle descrizioni delle pugne sentiamo ora grande il Garibaldi, forse perchè, chi compì qualche cosa, non può descrivere e narrare, sibbene in quei momenti di soavità solenne che il Pascoli caratterizzò egregiamente avvicinandoli ai momenti di malinconia che pausano le pugne dei Dardani e degli Achei. L'eroe che condusse cantando le sue schiere su gli spalti di Roma e le infernali terrazze di Calatafimi, vince qui il suo canto di guerra; e lo vince evocando, con commozione patriarcale, le pianure sterminate, mareggianti di erba e popolate di mandre di stalloni candidi dai grandi occhi umidi, e di gracili e paurose gazelle, o intenerendosi al belato dell'agnello, stretto in ritorte, per essere ucciso sulla tolda di una nave.

Poichè un maschio destino vuole che le gesta degli eroi non abbian celebrazione più bella delle pagine nude e severe della storia. E, così, il Garibaldi poeta di battaglie è inferiore al Garibaldi che, nelle *Memorie autobiografiche*, si fece storico di sè stesso. Si paragonino questi versi del poema a un passo che, nelle *Memorie*, sviluppa un analogo pensiero della patria lontana.

Là dalle pampe del deserto, un nucleo
veleggia alla tua volta, Italia! E forse
le tue miniere li hanno spinti, i tuoi
d'arte e d'oro palagi, o le vezzose
tue donne?.... Essi hanno inteso
rumoreggiar là, nel lontano, un grido
che, disperata, sollevar volevi
la rugata tua fronte, e di catene
i frantumi spezzar sulle cervici
di chi ti oppresse e vilipese....

Nelle *Memorie* : « La Roma che io scorgevo nel mio giovanile intendimento, era la Roma dell'avvenire, Roma in cui giammai ho disperato, naufrago, moribondo, relegato nel fondo delle foreste americane.... Io l'adoravo con tutto il fervore dell'anima mia, non solo nei superbi propugnacoli della sua grandezza di tanti secoli, ma nelle minime sue macerie, e racchiudevo nel mio cuore, preziosissimo deposito, il mio amore per Roma e non lo svelavo se non quando potevo esaltare ardentemente l'oggetto del mio culto ».

Quì è la ingenuità del sentimento vissuto che ci balza davanti, lungi dall'intrusione rettorica, lungi da ogni reminiscenza libresca, sbocciata da un contatto vivo di cose. Ma il commento morale o politico si sovrappone mille altre volte, nel poema, al risentimento eroico, come nei versi citati, freddi e spasmodici, dall'immagine goffa e incolore. E troppo si intende. Quell'eroismo non aveva bisogno di completarsi dell'idealizzamento della poesia. La sua vera canzone fu scritta a colpi di spada e cantata nell'assalto, e si riassume tutta nei nomi delle battaglie. Non ha bisogno d'abbellimento; e tutto quello che può esserle aggiunto è fittizio, rettorico, arbitrario. È il plutarchismo verboso, il foscolismo manierato, la frenetica mitologia anticlericale del Garibaldi di questi canti; come fu troppo

spesso retorica di altra specie nei poeti che si provarono a celebrare i suoi prodigi.

La sua vita di eroe non consente altra espressione della rude istoria della sua gesta di eroe. Egli fu un forte, e il suo segreto non è la forza che egli spanse come il suo sangue pel mondo, a servizio di ogni causa egregia, di ogni diritto conculcato. Il suo segreto è l' infinita dolcezza che dormiva nel suo cuore, e ingentiliva inconsapevolmente la sua possa e, ne equilibrava l' impeto enorme. La sua poesia vera sgorga nel momento, nel quale, sotto la tensione irosa e combattiva, egli sentì affiorare quella soavità e disarmarlo, quel momento che il Pascoli ha mitizzato nel ricordo di Achille che, dopo la rossa contesa, siede lungo il mare risonante, o, nel silenzio della tenda, tocca la cetra dal suono agreste.

Sulla vuota tensione verbale, onde la forza attuata quasi cerca di superare sè stessa, questa soavità fiorisce in momenti di tenuità imprendibile, in sussurri lievi, in ricordi di sorrisi materni, nell' aspirazione a tutte le soavità negate al ramingo e al guerriero. E forma il poema nostalgico di una grande bontà insoddisfatta, sommormora in confessioni quasi puerili di umili gioie concesse dalla vita a nutrimento e riposo di tanta potenza : ineffabili conforti, come quando la rovina di quella vita crollante si arrestò nell'incanto di una notturna voce di usignolo, o quando l' anima, disperata della più gigantesca delle disperazioni : una disperazione nella quale urlava tutto un popolo agonizzante, attinse forza per sollevarsi improvvisamente e vincere ancora, nella gioia del luccichio di un sosso, nella grazia tremula di una corolla, in un sorriso di mare.

Chi non può capire per quali modi cose così tenui si apparentino alla più maschia grandezza, può fare a meno di leggere questo poema. Non vi troverebbe che enfasi e strido. Ma indovinarono lo stupendo tesoro

i nostri poeti, d'accordo con la tradizione popolare la quale dette all'Eroe occhio di aquila e cuor di leone, ma voce e sorriso di fanciulla. E Carducci ricercò per geniali analogie la sua grazia cavalleresca nella grazia dei poeti guerrieri di Grecia e di Provenza. E D'Annunzio non ebbe forse immagine più bella di quando lo immaginò che si negava al riposo notturno per correre in traccia di un agnello sperduto. Pascarella, in quei suoi meravigliosi sonetti che vanno per le bocche e le memorie, aspettando diffusione più vasta e sicura, descritta nel ciclo di Garibaldi, la tempesta nell'Adriatico, la fuga per le Romagne e la morte di Anita, finse che il mare ridesse davanti all'eroe che discendeva alle Maremme; ridesse tutto sbrillantato, come a chiedergli perdono d'avergli fatto tanto male. Giovanni Pascoli ha commentato, per noi, con la squisitezza di sentimento che è lecito aspettare da un poeta par suo, la placidità agreste che in questi canti interrompe le vociferazioni guerriere......

Benchè noi siamo, confessiamolo, lontani dallo spirito di una soavità siffatta. Siamo stanchi, e le dolcezze nelle quali la nostra anima vuole distendersi hanno da esser venate di turbamento morboso, hanno da esser mollezze e non dolcezze.

È un odore troppo semplice quello della menta e dei timi su per le pendici dove si arrampicano le capre, e lungo le quali sussurra il vento carico di salsedine. Nel torpore meridiano, in vista dalle acque azzurre del Tirreno, rigato dal volo argenteo degli alcioni, il nostro piccolo cuore può facilmente sentirsi noiato e disoccupato. Non abbiamo la stanchezza delle forti azioni e dei grandi pensieri, che possa addormentarsi in così caste e pacate malinconie. E se al guerriero di Montevideo e di Digione, bastò, nelle sue tregue, un presepe

e un golfo peschiero, nella nostra uggia civile, vorremmo qualche cosa di più vivace, di più acutamente interessante, e, voltando con aria stracca le pagine, quasi diciamo a noi stessi: retorica, idillio.....

Frattanto, non mai come in questa retorica e in questo idillio, questa grandezza ritornante improvvisamente fra noi, nella novità di questo poema quasi obliato, ci vince e ci obbliga a sentirci poveri e soli. La sua divina semplicità disanima la nostra inquietitudine diversamente protesa; alla sua pace dimessa si abbattono tutte le nostre velleità orgogliose.

Questo nuovo fiato pastorale che alita da Caprera, vince, quasi, ogni vento di gloria.

E se nel rammarico sterile di non poter così placarci e godere, e di non sapere saturarci di forza così serena e di tanta bontà, forse sentiamo che il frutto politico dell'azione guerriera del Garibaldi è pur nella libertà riconquistata e nell'avvenire dischiuso alla patria, il segreto sorriso dell'eroe ci appare qualche cosa di mitico e di fatidico e ancora inaccesso, qualche cosa come una promessa di libertà interiore, assunta da lui in nome di tutto un popolo, ma dal conseguimento della quale noi siamo tuttora incredibilmente remoti.

Sorriso della bontà insaziabile, della pace delle buone opere, della tranquillità nei rischi sacrosanti, della fiducia nella giustizia universa, ci splende davanti come da una effigie divina. Soltanto se sapremo farne il sorriso del nostro istesso spirito, potremo dire di aver messo in valore tutto il tesoro di forza ideale conquistato alla civiltà nostra dall'eroe. Soltanto se giungeremo a farne il fiore della nostra tranquillità pensosa e operosa, potremo sentire di essere dell'eroe degni figli.

CANTI POPOLARI FIAMMINGHI

Se leggendo la raccolta di *Canti popolari fiamminghi,* tradotti da Massimo Spiritini e pubblicati dall' editore G. Gambari di Verona (1911), si hanno a mente le opere di quei grandi pittori di Fiandra e di Olanda, dai Van Eyck al Memling, e da Franz Hals a Rubens, i quali empirono il mondo di rappresentazioni di vita ispirate al più franco e sano realismo, la nostra impressione si trova in qualche modo scortata e diretta, sviluppata e fatta più completa. Qualche ricordo di linee e di colori autentica la visione interiore. rileva un gruppo di particolari secondarii, mette in pieno valore il carattere di una fisionomia. Certo, dove una grande individualità ha parlato, e ha parlato esplicitamente, con un suo grande messaggio organico e compiuto, ogni intervento comparativo non strettamente controllato riuscirebbe, per lo meno, imprudente. Ma, qui, siamo in un' arte di sfondo: in un' arte dai caratteri ampii, mutevoli, incerti; in un' arte che confina con le rozze fiabe oggetto di studio dei folkloristi, ed anche nei canti più belli e complessi, si aguzza verso qualcosa dove l' individuo non compare veramente ancora. Siamo in un' arte ondeggiante fra i due termini estremi della vita brutale e del sogno compiuto; in un' arte che, dal fregio dell' architrave rusticano e dalla grossolana decorazione dell' oggetto di uso domestico, va al paliotto miniato, alla guglia ricamata della cattedrale, ma non può diventare veramente statua nè

quadro. In un'arte *pubblica* cui i raffronti quanto più ricchi più valgono a fissare.

Per il carattere rozzo di quest' arte, il traduttore ha potuto facilmente servirsi di forme ritmiche affini assai a quelle che fasciano di un pulviscolo di musica fresca, di una penombra di placido mistero, gli originali di queste canzoni di popolo; e riuscire, così facendo, anche se alcun che della esattezza verbale, forse, è andato perduto, meglio che servendosi della prosa poetica vigorosamente ritmata che vorremmo consigliare indistintamente per le traduzioni dai poeti, se non si dessero poeti, come questi, tanto semplici che fin la traduzione del ritmo appare possibile. Questo stesso carattere gli ha fatto poi preferire un vocabolario un po' pallido, ricco di lievi arcaismi e con una tale adombratura di pativinità, che se non alla prima lettura, certo alla seconda o alla terza, ci rivela la sua grazia e la sua umile ma essenziale efficacia. Sono poesie rudi, senza letteratura queste, e, nel tradurle, bisogna badare di non cacciarvi dentro, a forza, le forme troppo recenti, le mode verbali troppo dell'ultim' ora. Una provincialità scialba ed un po' ironica serve dunque a meraviglia. Non solo, ma contribuisce, con la sua dimessa genericità, a dare risalto, per contrasto, a certi particolari di realismo intenso che sbucano fuori, tutto ad un tratto, nei momenti di riso irrefrenato o di pathos singhiozzante.

Ma vorrei, ora, che voi, lettori rotti alle complicazioni più perverse della letteratura contemporanea, dilettanti dei grovigli più appiccicosi del cerebralismo cosmopolita, sfogliaste insieme a me, per vostra corporale mortificazione e pel bene dell' anime vostre, questo libro, mettiamo nella parte dei « Canti morali », dove qualche reminiscenza di vecchie letture agiografiche e di vangeli, qualche ricordo di situazioni simili, nel *Don Giovanni* e nel *Faust*, vi verrà incontro, di fondo

alla vostra stessa mente, come un conoscente che torna di lontano, vestito del costume di un'altra terra. Vorrei che un po' di quel desiderio di semplicità, di umiltà, di candore che, a volte, alla gran *table d' hôte* della poesia contemporanea vi fa chiedere gli inconcludenti e indigesti grissini dei bianchi poeti di Francia, un po' di questo desiderio lo dedicaste a cercare di sentire, senza poi corromperla di troppo snobismo, la saporosa brutalità, per esempio, di questo *Miscredente*:

Un tale che in pochi anni
tre mogli avea sepolto,
viveva or con sua figlia:
ella era buona e molto
devota, e, all' occasione,
servìa la religione.

— Babbo perchè non credi?
Qua: leggi il testamento
vedrai come il Signore
parla con puro accento:
e come poi dispensa
castigo o ricompensa. —

Ma il babbo ha un cuore con sopra un pelo lungo due braccia.

— Baie, figliuola, fisime
sognate e non mai viste.
Ho letto, ho meditato,
ma Dio,.... Dio non esiste!
E un morto, ed un sol morto,
dì, dì s' è mai risorto? —

Antefatto, caratteri, figure: eccovi presentato tutto, alla brava, in queste tre strofette, come nelle battute d'apertura di un dramma il cui autore non vuol perdere tempo. Lo so, la buona volontà del poeta esemplificante mette parecchio di comico nelle figure tutte di un pezzo,

acciaccinate agli atti esclusivi che egli attribuisce loro. Lo so, la tenerezza dimostrativa di quella beghina della figliola, e l'enfasi positivistica di quel babbaccio, hanno parecchio del melodramma giocoso, e forse vi hanno già fatto increspare le labbra al sorriso. Vi pare di essere entrati nella penombra di una chiesa di campagna, a divertirvi alla predica di un pievano sgrammaticato. Se non che, vi avverto di non correre troppo nel beffarvi della sversatezza zoccolante di questi poveri anonimi poeti, i quali, veramente, hanno qualche cosa del pievano Arlotto, che, in fatto di beffa, come sapete, era da temere. Certo è che già *potete vivere* nell'ambiente di questo epicureo borghese, panciuto, di coltura presuntuosa, gran bestemmiatore, che ha finito tre mogli, e si trova accanto questa figliuola un po' tonta, che ha la psicologia della zitellona e della massaia spilorcia, e serve la religione, quando può, senza rimetterci di tasca, e ha in regola il suo piccolo bilancio mentale del castigo e della ricompensa. « Ho letto, ho meditato », dice, tanto per levarsela di torno, quel po' po' di babbo. Vi spiego subito di che specie, giù per su, hanno da essere state le sue meditazioni sulla vita eterna.

...Ma più tardi, passare
dovendo il cimitero,
ei vide... (oh! vista orrenda!)
un teschio col crin nero!
Gli die' un calcio nei denti,
e poi gli parlò: — Senti!

S'è ver quel che si dice
che un morto viva ancora,
t'invito a pranzo. Accetti?
Vieni a spassarti un'ora,
verso l'avemaria;
troverai compagnia. —

Meditava sul paradiso e sull'inferno pigliando a pedate i capi di morto che trovava pei cimiteri. Non è molto fine, ne convengo. Ma voglio mi diciate quel che vi pare di quelle atroci trovate del *calcio nei denti*, e di quel teschio messo lì, con quei cappelli neri aggrumati sopra. Per conto mio, se dubbi fossero possibili, bastano esse a fare persuaso chi abbia appena appena senso di arte, di trovarsi davanti a poesia non ordinaria. Ma vi persuaderete subito anche meglio, leggendo il brindisi della morte secca, la quale, naturalmente, non manca all'avemaria, di recarsi all'appuntamento. Mentre il nostro bestemmiatore è a tavola, con gli amici, si sente bussare. Il servo va ad aprire e trova uno spettro sulla porta:

> *....Fuggi padrone, ei forte*
> *gridò! Cristo! La morte!...* —
> *Entrò in sala lo spettro*
> *e girò gli occhi rossi.*
> *Poi disse:* — *Eccomi giunto.* —
> *Del vino indi versossi,*
> *ai denti se lo mise*
> *e rise e rise e rise...*
> — *Sai chi son? Son tuo nonno,* —
> *poi fece; e, con sicuro*
> *braccio presolo, il cranio*
> *gli spaccò contro il muro.*

E conclude la morale:

> *Fuggir, fuggir gli astanti;*
> *ma poi.... visser da santi.*

Francamente, è poesia che si commenta male, o che addirittura è impossibile commentare. Non si vede come l'analisi possa pigliarvi sopra, e possa poi riuscire, ricomponendola, ad intensificarla, a crescere i suoi risalti tutta sbalzata com'è in fuori, come un intatto pezzo

di vita. Senza insistere in un tentativo sterile, copierò, piuttosto, le due strofette finali del *Patto,* una storia di *Faust* imborghesito. Un povero diavolo piange, una notte di tempesta. Passa un signore — Satanasso — e lo saluta. Gli propone il patto che sapete, e si fa rilasciare una ricevuta scritta col sangue. Al povero diavolo la sorte muta volto. Piglia in moglie una duchessa. Ma la duchessa che non vede mai pregare il marito:

— Perchè, marito mio,
perchè non preghi Iddio? —

E il marito, finalmente, le racconta il segreto: « La mia pace è perduta. L'anima mia è venduta! » Guardate, ora, questo quadro.

Uscì la donna, e in fretta
si incamminò al convento.
La accolse un frate, e, subito,
partì col sacramento.
Correvagli davanti,
essa, in preghiere e pianti.
Scongiurò il frate. Il misero
urlava e aprìa le braccia:
— Liberami, o Signore!
Ah! il tuo nemico scaccia! —
Che fu? Il diavol costretto,
uscì e rese il biglietto.

Qui l' uscita buffonesca evidentemente è volontaria. E, come qui, in tanti altri luoghi. Per questo, vi avvertivo, dianzi, di non affrettarvi ad anticipare atteggiamenti d'ironia. Un amore del grottesco, dello strano, del deforme, dello sghignazzante, circola per tutta questa poesia. Una sigla mostruosa è a pie' di ogni pagina, a quel modo che i pittori conterranei di questi poeti si piacquero di segnare anche le scene più auguste, fin le loro crocifissioni, di un qualche segno bestiale, e misero, per esempio, a pie' della croce del

Cristo un animale oscenamente raggomitolato, come un feto peloso od un ripugnante scimmiotto. Volevano che la turpitudine e il misticismo celebrassero indefessamente gli sponsali. E negli sfondi delle loro tele di pompe religiose, come negli sfondi di queste poesie, dietro le cappe magne dei vescovi e i veli svolazzanti delle Madonne, misero lo zoppo lebroso che si affatica sulle stampelle, e le cene dei soldatacci e delle cortigiane. I borghesi adorni, ritrattati nei quadri votivi, hanno nelle espressioni un che di maligno, di cattivo; sembrano, come i borghesi cantati in queste poesie, strozzini tutti, o causidici, o cambiavalute, se si toglie i personaggi di Rubens, e di Hals, di Jordaens e di Teniers, che dipinsero degli eretici gonfi di vernaccia, ed eternarono quei parentadi di dotti, simulatori e scaltri, che, nelle discussioni di giusnaturale, chianna chianna, dovevano preparare la Rivoluzione. Come vedete, la suggestione pittorica mi si è intrecciata una volta ancora alla poetica. Non cerco di sfrondarla, e vi dico che ho veramente sognato una edizione di questi canti, la quale fra la poesia della « Bella Margherita » che partorì i due gemelli nel bosco, la poesia della « Morte di Sir Halewyn », « La pietra turchina », « La ragazza ingenua », si spazieggiasse di ricche tavole cromolitografiche, aggiuntavi qualche incisione: per esempio, *Le maschere*, e *La fiera* del Callot, che avvelenò il grottesco fiammingo di atrocità tutta francese.

Del resto, non mancano, benchè in proporzione esigua, le poesie più intieramente appassionate, e quelle più gentilmente malinconiche, e quelle accivettate e maliziose, e quelle profumate come mazzolini arcadici, ed anche quelle più futili: passeggiate di amanti sotto tigli fronzuti, baci, carezze, sospiri: monache che non vogliono ballare e giovanotti che non vogliono pigliare moglie; e poi le monache ballano, e i giovanotti si sposano. Ma

il discorso si farebbe troppo lungo, a volere stare dietro a tutte.

Non rinunzio però, a indicare almeno la poesia di « Sir Halewyn e il bambino ». Sir Halewyn deve essere una specie di orco signore. Ha un bel parco; e in questo parco, un giorno, un bambino di sette anni, il figlio del castellano di Bruselle, giuocando con un archetto, ammazza, per isbaglio, un piccolo coniglio. Il bambino sarà impiccato, senza remissione, al più alto orno del parco. E la poesia, dice, in strofi di tre versi, il lamento del piccino che viene fatto salire piuolo a piuolo, la scala fatale, e chiama, al primo scalino, la mamma, inutilmente, eppoi il babbo, eppoi il fratello, eppoi la sorella; e non vede giungere nessuno a salvarlo.

Salì il quinto piuolo il meschinello,
e al cielo, al cielo alzò gli occhi più volte,
se non vedesse venir la Madonna.

La vide e si dispose a salutarla.
Ma la parola ancor non avea detto
che... la testina gli piegò sul petto.

Non ci accade tutti i giorni di potere sognare un sogno, così puerilmente, e così divinamente sconsolato: il bambino, solo solo, nel gran parco, con il boia rosso a fianco che lo sospinge; e il suo piangere e clamare a quelli che non l'odono, oltre le mura enormi; e un verde di alberi folti sotto di lui a perdita di vista, e un cielo sfasciato sulla testa; e, infine, nel cielo, l'apparizione santa, ma non vista quasi, chè la Morte è tanto pronta a premere delle sue orrende dita secche il dolce delicato globo cerulo degli occhini lacrimosi...

E forse maggiori sorprese di queste, la conoscenza di tanta letteratura popolare che, in gran parte, per ora, non possiamo leggere se non resa alla peggio in

altri idiomi, maggiori sorprese riserberebbe; se traduttori ed editori di buona volontà come questi, ci dessero saggi parecchi di poesia popolare, cinese, giapponese, indiana, turca, spagnuola, a piacer loro, insomma, ma tradotta bene come questa e studiata come questa, con tanto disinteresse e tanto zelo. Non sarebbe, credo, neppure azzardato pensare, (e non manca conferma di esperienze storiche) che, da una coltura siffatta, potrebbero avvantaggiarsi anche il gusto e l'arte degli scrittori. Senza, naturalmente, intendere, con questo, di emulare le prescrizioni dello Scarfoglio, quando una volta gli venne in mente di predicare, e durò un secolo, come qualmente impossibile fosse diventar novellieri di lingua italiana senza dedicare non so più quanti anni della propria vita, alla meditazione, diurna e notturna, del *Panciatranta*.

GAIA SCIENZA

(per una riedizione delle rime di G. Cavalcanti)

Un'estate di molti e molti anni addietro, dopo una malattia rapida e terribile che quasi mi aveva distrutto, sentivo come meravigliosamente il sole di luglio sa rifecondare la scarsa vita rimasta in un povero corpo, ed improvvisarne una nuova primavera.

Il madore immondo delle febbri, il sapore metallico delle dosi medicinali, il torpore affannoso che il cloralio sostituiva all'insonnia del delirio, e tutte le nausee che ingombravano il senso e l'intelletto della creatura colpita a morte, svanivano come cosa che si disciolga nella pacatezza di una lene dimenticanza.

M'era dolce, tante volte, nella penombra della stanza appena rigata dei riflessi verdi del sole attraverso le stecche delle persiane, mentre le cicale strepevano sui cipressi di Montughi vicini e, a quando a quando, nei giardini sottostanti, i magnoli sussultavano nella calura, m'era dolce distendere il mio essere, e sentirlo risalire a galla dal naufragio di sè medesimo: riorganizzarsi, a poco a poco ripossedersi. Un silenzio pregno di soavità accompagnava questi miei atti verso la vita. Sentivo di non poter parlare, e che parlare avrebbe significato profanare la nuova genesi che di me si effettuava.

Ma gridavano, per il mio cuore e per i miei sensi, un grido di riconoscenza, le cicale nel loro pazzo entusiamo solivo, le rondini che, a tramonto, quando tutta la finestra si spalancava sulle colline dell' Incontro

soffuse di rosa, e sulle violette giogaje della Vallombrosa, passavano sì rasente le mura da sembrare volessero guizzare nella stanza. E si libravano un istante sulle ali nere, in quella forma spiegata a croce nella quale i giotteschi figuravano i cherubini intorno le Madonne in gloria, o il Cristo quando conferisce le stimmate al Poverello. E lasciavano sgranarsi dentro, il loro grido, come un acerbo bacio scagliato attraverso il vento.

Rondini di quei tramonti, non mai avverrà che, da me, siate dimenticate! Quando sul sonno mattutino degli olivi, facevate il vostro cauto bisbiglio puerile, un sopore troppo profondo mi teneva, e appena appena sentivo il vostro saluto ultimo perdersi in quella pace pesante, mentre un filo d'oro tremava un attimo sulle mie palpebre che tosto si richiudevano più ferme. Perdonatemi, rondini, di non avere amato che la vostra serotina follia!

E poi il grido delle rondini e la frenesia delle cicale non bastarono più alla inquietudine della mia felicità che si sentiva più forte e voleva più chiaramente dire sè medesima.

E un mattino scesi di letto, sulle gambe che non mi sorreggevano, e, a tentoni, faticosamente, feci i due o tre passi che mi separavano da uno scaffale di volumi che fino allora m'erano sembrati assenti. E le mani istintivamente ne cercarono uno, vecchio e scolastico, e istintivamente lo trovarono, fra i tomi dei filosofi e quelli dei poeti recenti.

Amante diletta di rado fu toccata da mani trepidanti, con maggiore gaudio di quello col quale le mie mani deboli recavano quel libro. Nè mai dita amorose sollevarono il velo che celava la gioja di un seno abbagliante, con tremito maggiore di quello con il quale le mie dita sciolsero allora le pagine.

E agli occhi che, dopo anni di dissuetudine, e purificati dal dolore e dalla morte, si posavano sulle strofi di Giacomino Pugliese, sulle lievi poesie del notaio da Lentini, sui sonetti del Guinizzelli, sulle rime degli ignoti bolognesi, sulle ballate e sui sonetti di Guido Cavalcanti e sulle rime giovanili dell'Alighieri, sembrò che le pagine non già portassero parole, ma colori, ma fiori, ori, gemme, alluminature, di mezzo alle quali balenavano volti femminili, splendenti di grazia prodigiosa; componendosi il miracolo e disfacendosi con intensità e lucidità indefesse, come fata morgana, nella quale, sullo specchio del breve foglio, ribalenava ai miei occhi la vita, in aspetti primaverili e remoti, quasi perchè in essi più facilmente e compiutamente io mi riconciliassi a lei, rigodendola nella sua più limpida grazia.

Invero, quei poeti che s'erano lasciata alle spalle una notte di secoli, dinanzi agli incerti occhi dell'anima mia, che s'era lasciata alle spalle la morte, sostennero il loro libro meraviglioso. Stupefatta, essa vi rimparava a compitare la vita.

E furono giorni di gioje indicibili, di folgorazioni, di adorazioni.

Perchè le cose che avevano disertato il campo della coscienza, ingombro della ruina del male, e già fatte come estranee ed ignote, ecco, ora ritornavano in piena luce di sole nella festa di quei canti, nello splendore di quelle parole.

L'amore si risedeva nell'anima, come su di un trono; ed era il dolce signore cui quei poeti avevano intrecciato, intorno alla fronte, un diadema di rime, soave più che diadema di fior di vilucchio intorno a fronte di bambino. E l'amata era colei che « si pasceva del cuor dell'amato », e all'amato « ficcava il viso, per mezzo il petto, nel

cuore ». Non quanto dai tempi defunti era per forza di cose passato a loro, non i sistemi invalidi o le formule sovranuotanti mi insegnavano quei poeti, e non mi offrivano gli avanzi delle vecchie colture sulle quali la loro poesia era sbocciata come il convonvolo azzurro sul tronco macero; ma sì la loro forza nuova, spiegante le sue ali sul mondo, come falco ad aprile nel giovine sole, ma la chiarezza dei loro occhi aperti ingenuamente sulle cose, ma la intatta virtù dei loro cuori selvaggi irruenti lasciati alla più folle passione come alle più stremanti delicatezze, poichè là è più dolcezza dove è più impeto e fervore.

Veramente fu quella l'epoca omerica della mia vita. E quando, più tardi, i primi libri del Mahâbhârata mi aprirono davanti un paese enorme, coperto di foreste fonde come mari, sotto le cui volte glauche gli asceti dalla pelle color del rame pregavano accanto alle gracili regine dai grandi occhi di gazella aperti sul pallore estatico del volto e vestite di foglie di loto, ed i grandi fiori parlavano ai re assisi su carri piumati, tratti da cavalli d'oro, e seguiti da eserciti numerosi come i chicchi della rena; ed Agni che colle braccia in croce sta vermiglio nell'inno vedico, e Ousha, la madre del sole e delle vacche celesti, l'amica dei carmi, che si scaglia nel cielo balda come giovine cavalla, ebbero un vivente significato per la mia anima; e la divina Çakuntala di Kalidasa, nella sua grazia di cerbiatta tremante, mi divenne cara come giovine sorella, nuove stupende esperienze erano cresciute, ma sur un campo che già aveva dato il primo fiore. E così, allorquando nella luminosa lentezza del dattilo, passarono gli eserciti dei dardani e degli achei, simili a mandre di pecore e di agnelli condotte dai montoni di gran vello. Vedevo quelle civiltà rinascere in una luce sorella alla luce nella quale, la prima volta, avevo visto sollevarsi, come foresta incantata e flagrare di fiori d'oro la civiltà che quel popolo di lirici nostri mi aveva annunziato.

Nè i sensi di qualsiasi degli antichi epici Arii mi sembrarono molto più tersi e precisi, nè l'esametro di Omero molto più trasparente, benchè dentro vi balenasse la forza fulva di qualche guerriero giovinetto, o la soavità della più giovine delle compagne di Nausicaa, di quel che, in certe pause della sua prolissa fecondia, mi sembrò il Notajo da Barberino, il quale, nella sua prodigiosa notte di sponsali ha veramente rinnovato, in una camera lussuosa del trecento, quell'incontro di Adamo e della compagna sua che i grandi poeti sembra sentano ogni tanto bisogno di presentare nuovamente al mondo.

....*Lo petto mio è soave ed umile,*
bianca la pelle e macula non sente,
ed ha due pomi odorifichi e dolci,
che furon colti dall' albore vita,
lo qual nel mezzo paradiso è posto.
Questi nessuna persona ha toccati,
ch' io era fuor di nutrice e di madre
quando in segreto me li diede Iddio.
Questi non drei se non sapessi a cui,
e perchè poi non mi fusson furati,
non vuò dir tutta la virtute che hanno:
ma tanto dico, che beato è quello
che li potesse toccar solo un poco;
veder non dico, ch' esser non porria....

....*Le mie ginocchia e le gambe co' piedi*
hanno con seco una forma che ride....

In una rappresentazione di creature semplici e fatti elementari similmente lucida e colorata e diffusamente commossa di indicibile tenerezza religiosa, stava ciò che, sopratutto, mi incantava.

In solitudine era Dante, con la sua torre di bronzo di fuoco e di oro. Ma neppure egli escludeva quella freschezza nativa, ed era pur quello che aveva cantato

le rime petrose, e aveva creato le donne che, nella « Vita nuova », seggono sui gradini del trono di Beatrice.

E, appena potei uscire, trassi ai chiostri ed alle belle chiese dove i giotteschi avevano figurato fraterie processionanti e allegorie e miracoli. E sotto la divinità sollevata nella candida mandorla di una nuvola, o nel-l'inceso alone delle ali di una legione di serafini, vidi ancora vivere un mondo ingenuo, immediato, fraterno al mondo di quella poesia.

Ma in Guido Cavalcanti è anche più di una ingenua apprensione del fatto rinnovato della vita: in altre parole, è assai più del comune omerismo ritallato nel trecento dal troncone della coltura latina. Sul popolo dei lirici dello stil nuovo, Guido Cavalcanti sorge come persona; e sta forse solo con Dante, giacchè Cino da Pistoja appartiene ad una poesia, per tendenze di eleganza letteraria, discosta da quella di Guido quanto quella di Dante differisce dalla poesia del Petrarca.

La felicità di affermare la vita nella più bella affermazione della vita: l'amore, è, in lui, semplice premessa sentimentale; ben lungi da esaurire, come in qualche lirico più debole, insieme alla pedantesca filosofia erotica, tutte le fonti della sua ispirazione. Premessa tanto intensa, quanto poi più sarà intensa la contraddizione: ma già in certi sonetti per Giovanna, un nitido colore di grecità provenzale e il devolversi spigliato delle immagini festose, si interrompono, a quando a quando, di concetti che non sono i soliti concetti tradizionali, e fanno già presentire il lavorio di un intelletto insonne.

Questo lavorio corrodeva nel Cavalcanti gli elementi religiosi, filosofici ed etici convenzionali, che nei

minori poeti aiutavano ad organare, magari assai meccanicamente, un mondo altrimenti troppo frammentario; sì che l'elogio carnale di una bellezza muliebre poteva, per essi, calmamente completarsi in una considerazione teologica o in una esaltazione della bellezza divina, senza coscienza di eterogeneità e di distacco.

Anche egli elaborò la filosofia d'amore del suo tempo, in quella sterile canzone: « Donna mi prega », che, per otto secoli, ha esercitato la buona volontà dei commentatori. Ma ciò non interessa, o interessa troppo poco, la sua vera poesia. In questa, come ogni grande poeta, egli giunse veramente a strappare, col suo dolore e l'inquietudine della sua novità, una vergine interpretazione del fatto dell'esistenza; sebbene non riuscisse a mondarla di tutti gli elementi estrinseci e a darle una fisionomia costante e sicura. Si immerse tratto a tratto nella sua profondità, non potè mai viverci lungamente, tranquillamente. Era, per natura, troppo agitato e troppo sensitivo; o, forse, anche, la sua vita combattuta non gli consentì quella meditazione ch'è indispensabile alle creazioni dell'intelletto, per purificarsi e cristallizzare. Ebbe un cieco orgoglio della sua tempestosa umanità, e credette di potere respingere la tradizione. I suoi contemporanei espressero tutto ciò dicendo che egli cercava « come provare che Dio non fosse »; e Dante, il grande riassuntore di dieci secoli di tradizione latina, lo condannò per aver tenuto a dispregio Vergilio.

La sua lirica, per tutte queste ragioni, non svolge la linea decisa di un processo sicuro. È un ondeggiare vasto e continuo, fra due poli lontanissimi; fra una felicità compagna a quella che rallegra i versi di Lapo Gianni o del Notajo da Barberino e la nudità imperiosa e serrata di una coscienza che, respinto ogni intermediario, ogni conforto, si pone faccia a faccia con un suo grande dolore.

Ma Dante equilibrò il suo dolore nella storia universale, e creò un mondo epico formidabile. Guido Cavalcanti si isolò irosamente nel dolore, e fece incomparabilmente di meno. Ma per la immediatezza di certi suoi accenti, per la schiettezza quasi parlata di certe sue frasi, che si svolgono nella strofe nervosa di una ballata, senza una immagine, senza un fregio, senza una grazia, si chiarisce, a momenti, quasi direi più moderno di Dante, meravigliosamente moderno; e così per quella insaziabilità che, davanti al suo sfacelo, lo tiene diritto, e gli impedisce conforto che non sia di sentire di bere l'amaritudine fino alla feccia, di analizzare ogni palpito ogni spasimo ogni vibrazione.

Per ciò, si sono visti, nel corso della nostra tradizione letteraria, spiriti inquieti di modernità, pensiamo ad Ugo Foscolo, amar Guido Cavalcanti di amore che non concessero a poeti infinitamente più vasti di lui. Nemmeno Dante, fra gli antichi, ha una poesia che, per semplicità di angoscia, equivalga la ballata: « Perch'io non spero di tornar giammai »; e pochi, come il Cavalcanti, conobbero il gusto del combattimento e dello scherno, ed ebbero vivo il senso della realtà tragica e sensuale; portarono addosso, insomma, quelle tendenze e quelli amori che ci rivelano, con violenza e lucidità di chiaroscuro, l'uomo di nervi vibranti e d'ossa asciutte, che a noi moderni piace, sopratutto, scoprire e sentire in un poeta.

Egli scrisse di grammatica, e per una canzone stenta passò per gran filosofo, presso i contemporanei ed i posteri. In realtà forse è quello dei poeti del trecento che meno si avvantaggiò o meno fu scolorito dalla coltura e dalla filosofia.

Per la prima volta entra con lui nella poesia italiana l'eterno dramma umano: non quale un San Francesco d'Assisi o un Dante Alighieri risolvettero in entusiami o dominarono per ferrea consapevolezza;

sibbene quale, in altre coscienze, fino a un Leopardi, si agitò irrequieto e inconciliabile, assumendo dalla sua stessa irriducibilità non so quale più cordiale e più irresistibile attrazione.

“ VICTOR - MARIE, COMTE HUGO „

Non si può parlare di un libro di Charles Péguy come si parla del libro di un qualunque scrittore che costruisce cementa collega le proprie pagine, cerca di darne la sostanza distillata. Bisogna parlarne come se si narrasse una conversazione sostenuta per ore ed ore, con uomo di ingegno meraviglioso, di sapere strano e stupendo, di potere sensitivo ed espressivo poco verosimile, della quale ci restasse nella memoria qualche gruppo di idee tutte lucide, altre idee torbide e quasi di scarto, e, intorno a queste, uno sgretolarsi di verità e di paradossi, un pulviscolo infinito di fatti e di osservazioni minute, un balenare di immagini e di analogie sminuzzolate.

Come si fa, poi, a rendere uno stile come quello di Péguy? Uno stile tutto particolare: schivo della consuetudine fino nei segni estrinseci, nella grafia, nelle piccolezze della interpunzione: uno stile che è tutto un lasciare e prendere, un avanzare e retrocedere, un entrare negli argomenti ed uscirne, un rivoltare i concetti e le frasi trovate, a quel modo che si rigira tra le mani un ciottolo tutto terroso, - per veder se è un coccio o, chi sa mai?, un diamante?: - veramente uno stile di conversazione, ma di conversazione contadina; stile da compera di vitelli o di buoi a un'ombra di acacie rustiche; dentro il quale l'ascoltatore critico sente rinascere, con aspetti di originalità infinita, le forme classiche del sapere organizzato.

Ma i vitelli ed i buoi che qui si tratta di comprare o di non comprare, o di comprare ad un prezzo piuttosto che ad un altro, sono, addirittura, i problemi fondamentali della nostra cultura e di tutta l'età nostra: problemi politici, letterarii, filosofici, religiosi, che si innestano, si inscatolano uno nell'altro, negli scorci di questa prosa, per svolgersi poi, restando attaccati uno all'altro, a mezzo dei tenuissimi pedicilli di certe tremolanti associazioni.

Si ha, nel tono, un succedersi strano di solennità religiosa e di raffinatezza colturale, di bonarietà sorridente e di intransigenza virulenta, di ingenuità e di complessità psicologica. I nomi più lontani si incontrano sulla stessa pagina, Corneille accanto a Barrès; Luca e Matteo discussi vicino ad Hugo. I fiori di serra sono legati con rozzi giunchi; e le margherite di campo sono porte su coppe di oro. Forse, prima che dalle pagine accidentate e meravigliose, può formarsi in voi una immagine sintetica ed assai veritiera del Péguy, — poichè si sente bene che in lui la letteratura è tutta una con la vita — dal ritratto che egli ha voluto fare precedere ad un volume di *Oeuvres choisies* (1900 - 1910): il ritratto, qui, non è posa e non è decorazione fittizia, ma parte integrante del libro. Seduto in un atteggiamento rigido, eretto sul busto magro, colle mani appoggiate sui ginocchi, un po' a modo del famoso ritratto di Renan, il Péguy ci guarda attraverso i vetri delle lenti, d'uno sguardo quasi tagliente. Ma nulla di ostile è in quella durezza. È una durezza aristocratica e cappuccina: l'espressione di un senso di esulanza e di involontario sospetto, davanti al fatto della vita, difficile tanto e tanto complessa, eppure amata di tanto amore. Una espressione di solitudine, che lo segue anche nel cenobio di *Rue de la Sorbonne,* dove egli ha raccolto le migliori intelligenze giovani di Francia, intorno a quei *Cahiers de la quinzaine* che

hanno rivelato scrittori come Romain Rolland, Suarès, Halévy, e come lui stesso, Péguy. Saio, cappuccio, barba, fronte stempiata e frangetta di capelli da francescano; mano, impostatura, fierezza da aristocrate: mano con all'anulare la fede solitaria — da aristocrate di una aristocrazia che proviene dalla purezza del sangue e della vita vissuta, quanto dalla intensità del sogno, dalla consuetudine con il pensiero, dalla novità, dall'altezza della coltura.

Ma diciamo, particolarmente, qualche cosa del libro che Péguy ha intitolato, poco tempo fa, a Victor Hugo, anzi a *Victor - Marie, comte Hugo*, quasi a sottolineare certe pose e certa *blague* hughiana; qualcosa, soltanto, perchè il contenuto di questo libro è lungi da concernere principalmente Vittore Hugo, e si può riassumere difficilmente: muove da un nome, per avviluppare tutta una letteratura. La vera e propria discussione hughiana, anzi sopra una poesia di Hugo: il meraviglioso *Booz endormi*, è preceduta da ventine di pagine che riguardano unicamente lui, Péguy, schiatta campestre delle rive della Loira, e l'amico suo e scrittore nei *Cahiers*: Halévy, di vecchia tradizione borghese liberale. « *Vous êtes un doctrinaire, Halévy. Et moi. Moi, vous le savez bien. Les tenaces aïeux, paysans, vignerons, les vieux hommes de Vennecy et de Saint Jean de Braye...* ». Parte, così, sul piede destro, per una descrizione stupenda di quelle native infinite valli a vigneti, lungo la Loira, e della vita rurale di quelle valli; s'ingolfa nell'analisi di ciò che, dalla sua terra, egli ha portato a Parigi, e non gli si è ancora sradicato di dosso, dopo qualche diecina di anni di filosofia, di critica, di politica, a Parigi. Per le largo-ondulanti colline pampinose, molti e lunghi, egli narra, erano i discorsi che amava fare con l'amico suo Halévy: pellegrini

del proprio pensiero, cercatori peripatetici di idee, di purezza e di forza antiche. Ma Hugo? Aspettate. Una di quelle conversazioni peripatetiche, toccò il trucco hughiano, nella penultima e splendida strofe di *Booz;* quando Hugo, che aveva bisogno di una rima ebraica, inventò di colpo il nome Jérimadeth che non è mai esistito. Il libro, attraverso la rievocazione, si imbarca così tutto sull'argomento che lo intitola, ma non definitivamente, perchè da Hugo si passa tosto a un prolungato parallelo fra Racine e Corneille; da questo a una requisitoria violenta contro lo spirito della coltura radicale e socialista francese; e da questa requisitoria ad alcune pagine nelle quali il vocativo, che sembra ineliminabile dalla prosa di questo scrittore continuamente parlato, si dirige a « E. Psichari, sous-lieutenant d'artillerie coloniale, hors cadre, à Moudièra, Mauritanie », finchè si sbocca in un commento all'*Adieu à Moreas*, detto il 2 aprile 1910, da Barrès, al cimitero du Père-Lachaise, e in questo addio - attraverso una citazione - insomma, lo spirito intimo del libro e la sua portata più profonda si dichiarano, la prima volta, esplicitamente, e la sua continuità ideale apparisce a chi l'ha letto con pertinace attenzione, e ha cercato che nessuna delle sue infinite risonanze andasse perduta.

Le idee si presentano veramente a questo scrittore fasciate di miti; miti di tutte le sorta, letterarii, autobiografici, amicali; si presentano dall'angolo di osservazione infimo; dissimulando spesso la propria grandezza nell'aspetto di trite intuizioni. Ma intanto il nazionalismo di Barrès rinasce in Péguy nella primitività schietta e illetteraria della sua significazione immediata, nei paragrafi sui contadini della Loira. Nelle pagine critiche su Vittore Hugo, su Corneille e Racine, sono espresse analiticamente le oscillazioni del moderno gusto francese che, dalle ultime prostituzioni del decadentismo, sindacalisti e nazionalisti ad un tempo,

richiamano alla tradizione del classicismo cristiano di Corneille. Ma l' aspirazione verso questo classicismo arma il Péguy che, in fondo, è uomo di combattimento, mistico guerriero, contro coloro che, nella cultura francese contemporanea, - ma tutto il mondo è paese - sono i nemici di ogni umanità; contro gli eredi di quel gusto romantico, insomma, cui corrisponde, in politica, la mentalità socialista e borghese, della quale rappresentante supremo fu Hugo. Péguy, dunque, contro Jaurès. E questo misticismo combattitore rifiorisce, poi, anche nelle pagine al sottotenente di artiglieria coloniale, come una nostalgia dell'azione, nella quale la vita risale alle sue fonti e si risana e si rinnova. Ma il libro, infine, dicevamo, si aguzza in alcune solide frasi di Barrès, che sembrano versetti non del vangelo della rinnovazione letteraria francese soltanto, ma della rinnovazione di tutta la società contemporanea, e commemorano in Morèas un tipo di poeta e d'uomo che, realmente, forse, ai nostri giorni, non è nato ancora. « Il buon ordine che regna nei suoi poemi, dice Barrès di Morèas, è la semplicità ch' egli metteva nella sua vita così degna e così chiara. Il suo lirismo concentrato è un virile pudore; la sua grazia fiera è la lealtà che tutti amavamo nei suoi costumi ». E, più altamente: « Diventare classici, signori, è veramente detestare ogni sovrabbondanza, è conseguire una delicatezza di anima che, respingendo le menzogne, per amabili che sieno, non può gustare che il vero; è, in una parola, diventare onesti ». Di quassù noi vediamo il libro del Péguy svolgersi, per larghe ondulazioni, come una via che sale, discende, e si nasconde, per pianure e declivi, diretta verso una acropoli santa. Ma se di quassù la sua linea di coesione, il suo significato, infine, il suo posto, nella vita ideale del suo paese, si rivelano, e possiamo fissarli con sufficiente approssimazione, quel che vediamo

contrastatamente è Vittore Hugo, come dall' acropoli, alta sullo snodarsi tortuoso della via nella pianura, si può quasi non scorgere più un casolare trovato lungo il tragitto, che resta nascosto da una spalla di collina. Misteri della tecnica degli scrittori di scavo, bravi quanto mai a procedere avanti, nella miniera delle idee e dei fatti, senza lasciarsi impaurire da vane ombre o fuorviare da illusioni, ma poco sicuri, quando si tratta di indicare il percorso a coloro che si propongono di discendere nei pozzi che hanno esplorato; anzi, capaci, in piena buona fede, di dar proprio le indicazioni opposte a quelle che potrebbero condurre a salvamento.

Vittore Hugo lo sentite con una sensazione negativa, antagonistica, nella impressione di insieme del libro. E se poi vi fate più da vicino, a rileggere le belle e calde pagine intorno a lui, che furono quasi scancellate e schiacciate da troppe belle e profondissime pagine venute dopo, allora dovete convincervi che forse siete davanti alla più grande celebrazione di Vittore Hugo che sia mai stata osata. Una celebrazione, è vero, tutt' altro che cieca e feticista, e che pure non riescite a capire in qual modo, tacitamente, nella penombra della vostra coscienza, mentre continuate a leggere, slitti verso quella impressione negativa, della quale, a lettura finita, non vi riuscite a liberare.

Ciò accade, realmente, perchè l' arco della comprensione del Péguy è quanto mai largo; perchè il terreno della sua osservazione è straordinariamente ampio, e consiste di strati assai varii, che comportano molte colture. Il suo, è un francescanismo conoscitivo; cordiale, ma vigile ed esatto; tutt' altro che una ridente tolleranza alla Anatole France, tutt' altro che un

epicuraismo di ritardato umanista. Egli accoglie tutti gli atteggiamenti ideali - fuorchè quelli di Jaurès e compagni! - in quanto sa intenderli tutti, sa guardarli da un fuoco infinitamente alto, che li armonizza tutti. La interpretazione ammirativa di Hugo, nella economia generale del suo libro, può bene essere qualche cosa che fa caverna su sè stessa, e sta in una ripiegatura, in una accidentalità del terreno: senza contraddizione e senza che s'abbia a credere, per questo, che sia meno sostanziale e importante, e valga meno la pena d'essere isolata.

Ha visto chiaramente Péguy - ed ha un valore tutto particolare avere visto ciò in *Booz* - ha visto chiaramente che, sotto le spoglie romantiche, sotto la doppia scaltra politica demagogica e letteraria di Hugo, si nascondeva un classico o, diremo meglio, un *pagano:* napoleonide in politica, sensuale in arte; un poeta che, come il De Sanctis, con più misura, aveva scritto, raggiunge l'eccellenza non nella mistica enfasi reboante, non quando si lascia trascinare a scorribande da una confusa mania di esser profondo, abissale, *cristiano*; sibbene, nell'intuizione diretta della cosa, nel cogliere spontaneamente la natura in qualcuno dei suoi atti, nell'essere, diceva appunto il De Sanctis, obbiettivo.

Bisogna farsi un'idea, commenta poeticamente Péguy, che quando Hugo guardava il sole, la luna, le stelle, la terra, il mare e le sabbie della duna; e vedeva « fiorire il cardo turchino delle sabbie », quando guardava l'uomo, la donna ed il bambino, il piano e la mèsse, il grano ed il pane, quando vedeva passare il mendicante sulla via, vedeva tutto ciò con uno sguardo altrettanto fresco, nuovo, non smussato, senza età temporale, « stringeva di una stretta così nuova, afferrava di una presa così nuova, abbracciava l'universo carnale di un abbraccio carnale così nuovo, la terra intiera, *orbe terrarum*, e il fiume Oceano, che abbraccia il mondo,

di una sorta di stretta primitiva altrettanto nuova, altrettanto inesperimentata che Esiodo, Omero, Eschilo e Pindaro ». « Mangiava il suo pane e beveva il suo vino, con cuore più allegro di un compagno di Achille... ». « Aveva ricevuto questo dono, unico fra tutti gli uomini, più giovane degli antichi avanti gli antichi; aveva ricevuto questo dono di vedere la creazione come se fosse uscita proprio stamattina dalle mani del Creatore ». E la importanza e la straordinarietà di tutto ciò è, agli occhi di Péguy, così ingente (egli non pensa a Shelley, non pensa a Kipling, non pensa a D'Annunzio) che, partito dall'analisi di alcune ciurmerie letterarie di Hugo, dimentica la pacottiglia e sembra volere innalzare un arco definitivo di trionfo.

Molto, invero, si potrebbe ricavare da questa intuizione profonda, e molto di utile e di istruttivo, giacchè, se essa è stata anticipata, in abbozzo, dal De Sanctis, non è ancora intuizione corrente. Svilupparla, concretarla, illuminarla con l'aiuto di analisi molteplici dell'opera hughiana, potrebbe essere oggetto di un vasto lavoro letterario, certo più utile assai di nove decimi dei romanzi, dei libri di versi, delle tesi di laurea che si scrivono e si stampano sotto la cappa del cielo.

Ma noi dobbiamo accennare ancora, quale elemento sia quello che, nello schema generale del pensiero di Péguy, ha valso a introdurre, in definitivo, in questa valutazione hughiana, il termine della negazione ; a dare, nel pensiero di Péguy, alla poesia hughiana un valore accidentale, in confronto, per esempio, al classicismo cristiano di Corneille, e al classicismo profetico, di avvenire del Barrès e di Péguy stesso.

Egli è che questa poesia carnale, pagana, costituisce, secondo Péguy, come una isola, nel corso della civiltà :

un' isola occupata da un genio, ma senza ponti per lasciar passare gli uomini, una isola inabitabile, una specie di ritardata Patmos precristiana od anticristiana, nell' oceano della cristianità. Il fatto dell' incarnazione che, nel suo significato reale di transito da Dio al Cristo, era stato narrato negli evangeli, e, nel suo significato simbolico, i mistici e i poeti cristiani celebrarono, ed eccellentemente su tutti Corneille in quella sua ascensione dal *Cinna*, *l' Orazio* ed il *Cid* al *Poliuto,* questo fatto, secondo l'espressione del Péguy, è trasformato da Hugo in un fatto non successo al Cristo, nè successo all' uomo in quanto cristiano, ma in un fatto della terra. L'opera che, contro corrente, nel corso della civiltà europea, reca questa profezia pagana, può, purificata dalla sua scoria, essere opera grande di poesia. Per un pensatore nutrito essenzialmente di cristianesimo come Péguy, per un pensatore che vede in una continuità di rivelazione i Vangeli e Corneille e Beethoven, etc., non sarà mai opera vitale. Costituirà una mostruosa eccezione. Ma la vita non procede per eccezioni. Onde i neoclassicisti, e intendete per neoclassicisti coloro che sottoscriverebbero di conformare la loro vita e la loro arte alle citate parole del Barrès, dovranno cercare di riattaccarsi, e nello spirito e nella forma, al *Poliuto* piuttosto che alla *Leggenda dei Secoli.*

Non è piacevole, lo so, dichiarare un pensiero infinitamente ramificato e, sotto le apparenti contraddizioni, infinitamente compatto, come quello del Péguy, così brevemente, per abbozzi. Da ogni punto di vista si scoprono infiniti punti di vista nuovi. Ma passati successivamente in ciascuno di essi il sentimento più vivo che si prova è quello di un intenso rammarico per i nuovi cammini che ci si aprono ancora davanti, e che non è possibile percorrere tutti nella loro inesauribile profondità.

IL SEGRETO DI FLAUBERT

Si ha un bel leggere e rileggere Flaubert, in *Madame Bovary* e in *Salammbo*, nell' *Education sentimentale* e nella *Tentation*; si ha un bel ricercare i segreti della sua formazione intellettuale, in quella *Correspondence* che ha la secchezza arida della prosa bruciata da un fuoco volontario, o illudersi d'una scoperta di caratteristiche definitive in quei frammenti pubblicati di recente, che son pure tanto significativi. Credo non sia lettore, anche fra i più entusiasti di Flaubert, che giunto a una pagina del più bello fra i suoi romanzi, pervenuto a qualche svolta essenziale nella sua opera, a qualche crocevia da cui essa gli appaia nella totalità dei suoi atteggiamenti, non si sia sentito colpito dentro da un senso di dubbio, non abbia sentito interrompersi la fluida catena di commozioni che lo avvinceva.

E non è dubbio che si restringa a questo romanzo od a quello, che si esaurisca nella discussione di questo o di quel particolare tecnico e costruttivo. È dubbio che involge improvvisamente tutta quest'opera della sua ombra ostile, forse nello stesso momento nel quale vi sentite più commossi a ripensare la febbre di lavoro che l'ebbe generata, l'ardore che la sostenne, lo scrupolo di perfezione che la limò, la brunì, la levigò nei suoi minimi dettagli. È inutile, non vi sentite dentro un fuoco centrale, che la riscaldi tutta e ne tenga continuamente la massa fusa e liquefatta. O tentiate di trovare questo centro dentro la materia brutale dei romanzi realistici, o tentiate di scoprirlo in quelle

grandi costruzioni fantastiche che sono *Salammbo* e la *Tentation*, il suo contatto vi sfugge, nè voi stessi, poi, andate con molta fiducia a ricercarlo successivamente in punti che si trovano così agli antipodi. Questo è un fatto: stilista compiuto, scrittore padrone della sua lingua se altro scrittore fu mai, capace di ridurre a uguale solidità estrinseca, a uguale lucidità di smalto, la frase nella quale descrivesse il particolare più concreto e quella nella quale esibisse il più assurdo pensiero che poeta nei suoi momenti di frenetica stanchezza abbia mai osato, Flaubert si trova, volta a volta, nelle situazioni più antagoniste, in cui anima d'artista si possa trovare. Sembra che nel ritmo della sua vita si alternino due anime: un'anima di descrittore paziente, indifferente alla portata ed al significato delle cose, un'anima, direi quasi, di storico, di scienziato pedante ed ombroso; e un'anima sfrenata di lirico. Di fronte alla oggettività più rigorosa e più sorvegliata, di fronte allo sforzo più teso, per impedire qualunque irruenza del *moi haïssable* nell'opera d'arte: lo sfogo più selvaggio di questo *moi*, in una sorta d'interpretazione apocalittica dell'universo. La *Tentation* di fronte a *Madame Bovary*. È ammissibile questa doppiezza di atteggiamento, nello stesso scrittore? O quale è il Flaubert vero? Forse il Flaubert che lavorava accanto al Victor Hugo delle ultime poesie e del libro su Shakespeare? O il Flaubert di *Madame Bovary*, che purifica, affina il metodo di Balzac, sgombra dalla scoria ciò che in Balzac restava contaminato, e piega garbatamente ciò che là era contorto, e definisce ciò che là era approssimativo? È sincero il Flaubert poeta o il Flaubert scienziato; è leale il Flaubert di quei versicoli del liocorno, del catoblepa, del sadhuzag, che sembrano appena rattenere il ritmo guizzante delle strofi, o il Flaubert di quelle pagine plantigrade dei romanzi borghesi, che ci rammentano nella loro costruzione, la

muratura a secco delle pietre colossali di un qualche recinto ciclopico?

Esiste, è vero, un elemento nel quale l'unità di questo temperamento si palesa, nel quale la sua continuità apparisce chiara: il suo stile. Ma dobbiamo intendere qui la parola stile, in un significato estrinseco, retorico, di *ars scribendi*, e questa limitazione è ciò che toglie forza a quell'unità. Sotto la sicurezza della frase, sotto la maschia decisione dell'epiteto, sotto la tranquillità della sintassi, sotto la quadratura del periodare epicamente spianato e diritto, noi sentiamo un dissidio, coperto ma non domo, un dissidio, tra i due poli del quale l'anima dello scrittore si sentì volta a volta gravitata, in quel succedersi della prima *Tentation* a frammenti (1857), e di *Madame Bovary* (1857), di *Salammbo* (preparato fin dal 1858), e dell'*Education* (1869), dell'ultima *Tentation* (1874), e di *Bouvard e Pecuchet*, che sembra un continuo contraddirsi; in quell'oscillare, diremo, fra l'ode e il romanzo, con lo sforzo supremo di conciliarne la diversa essenza in quel realistico sogno di altre epoche, che fu *Salammbo*; mentre lo sforzo di *Salammbo* non valse a placare il dissidio, dal momento che i due bisogni divergenti del temperamento di Flaubert, i quali avevano cercato di sciogliervisi, come facendo un reciproco accordo, rinunziando ognuno a qualcosa (il bisogno realistico, retrocedendo, attraverso l'archeologia, nel tempo, e il bisogno lirico andandogli incontro), si riaffermano stridentemente nelle opere successive, dove si ritorna alla maniera di *Madame Bovary* *(Education)* perchè poi riappaia, in *Tentation* quell'impeto imaginifico dei primi anni che, durante l'elaborazione umiliante dei romanzi d'ambiente borghese, il Flaubert si compiaceva di rammemorare con tanto orgoglio.

Ebbe ragione il Sainte-Beuve a diffidare di *Salammbo*. Alla conciliazione smagliante e forzosa, da

quell' intelletto desideroso di cose semplici e chiare che egli era, preferiva la realtà bigia di *Madame Bovary*. Ma *Madame Bovary* non esaurisce il temperamento di Flaubert, come non l' esaurisce la *Tentation;* e fra le due opere non c' è ponte, fra i due atteggiamenti non c'è relazione di affinità. O, meglio, il necessario legame genetico bisogna ricercarlo, inespresso, nello spirito dello scrittore. Consiste in una continuità taciuta. Opere tanto diverse furono espressioni di una coscienza artistica continuamente dubbiosa ed incerta, che non volle confessarsi mai e preferì di sforzarsi, volta a volta, a conculcare sè stessa, per costringersi ad un atteggiamento deciso.

Che cos' era, conviene chiedersi, che respingeva di nausea il Flaubert, a mezzo dei suoi racconti di adulterii mediocri, di passioni senza colore? Un artista preso dal suo soggetto, l' ama senza incertezza, qualunque esso sia; a quel modo che l' anatomico non torce il viso davanti al cadavere che ha intaccato col bisturi. E cos'era, d'altra parte, che gli dava la nostalgia di quella mediocrità, di quella noia ottusa, proprio a mezzo delle grandi orgie di lirismo, di eroismo e di colore; e da esse lo respingeva a macerarsi nell' analisi dei sentimenti degli speziali di provincia e dei giovani di studio?

Era, mi pare, un senso uguale e concorde di dubbiezza intima, di scontento profondo; era proprio lo scontento dell'artista per la propria arte che non gli sembra trovare ragione di vita che la giustifichi, e non gli vive felice per sè stessa: qualche cosa più, insomma, della insodisfazione dello stilista per la frase che, sulle prime, recalcitra, per il bel vocabolo di timbro aureo che, per il momento, si fa sentire scampanellante, lontano lontano, per le camere vuote del cervello esasperato, ma non si decide a scendere nella frase. Questo senso amaro riusciva bene ad assumere una dignità virile, per riflesso della forza volontaria ed assidua dell' artefice;

poteva bene essere coperto dallo splendore avventante delle frasi perfette. Ma voi lo sentite ogni tanto interrompere, dove la pagina sembrava meglio saldata, a quel modo che la natura vulcanica d'un monte cui temperie secolari hanno arricchito di humus e reso folto di erba allegra e di verzura, finisce d'improvviso per rivelarvisi, per un soffione solitario, o una umile polla d'acqua calda. Disamore dell'umanità, la quale, invece, era tutta sacra per un autentico realista come Balzac, e incapacità a sostenersi nel cielo delle fantasie, a esulare, senza nostalgie, nell'isole degli eroi: voi sentite l'irriducibile contraddizione, dalla quale quel senso irrefrenabile emana.

Si pone, volta a volta, al disotto e al disopra dell'uomo; ma poichè egli conosce la duplicità del suo atteggiamento, è incapace a fermarsi in uno dei punti che costituiscono i cardini del suo spirito; e la sua tragedia, a dir così, non è tanto quella dello scrittore insaziato di bellezza, che cerca di accostarsi a un aspetto sempre più evidente e irraggiungibile di perfezione; è la tragedia della sua stessa volontà d'essere scrittore che combatte la sua sensibilità critica insidiosa, la sua lucidità analitica corrosiva. La grandezza del suo volere sta più nel fatto che egli volle essere scrittore, che nel fatto ch'egli volle essere scrittore perfetto; nel fatto ch'egli volle essere scrittore, a malgrado della sua propria coscienza, e della coscienza dei tempi che lo contraddivano. Così, egli ci fa l'effetto d'uno che volle sfuggire la propria perspicuità a veder dentro di sè e dentro il proprio momento storico, e la sfuggì nello *stile*, nell'arte. Ci fa l'effetto d'un critico che non volle esser critico e negò tutta la vita la profonda necessità di dover esserlo.

Ma la sua realtà più interna è forse quella dalla quale egli volle sfuggire, ora appesantendosi nella carnalità, più greve che scrittore naturalista abbia mai affermato, ora sublimandosi in metafisicherie: fantasticando una

rappresentazione poetica dell' annullamento di tutte le religioni e di tutte le filosofie, nell'agnosticismo panteistico dei moderni. È in quella vita di analisi e di coltura nella quale si sfogava la sua laboriosa intimità, e ch'egli volle eludere per opposti cammini; a quel modo che la vita vera di Pascal consistè nel dissidio che la straziò tutta, nel non poter credere e volere credère, e non già in quel sistema di fede nel quale Pascal credette consistere il segreto della pace interiore sua ed altrui. Quel che per Pascal era il *s' abêtir*, per Flaubert era lo *stile*. Lo stile gli procurava una sorta d'immobilizzazione e di concretazione della sua intimità inquieta, turbolenta e sfuggente; era un modo qualunque per fermarla e per distrarla dalla presenza di un vortice laterale, obbligandola a fissarsi, con insistenza che giungeva, a volte, all'allucinazione, sugli aspetti brutali delle cose, i quali assumevano, per l' insistenza stessa di quello sguardo, un che di esageratamente vivo nel colore, un che di forzatamente barbaro nelle forme: quel che il Flaubert chiamava *epicità*.

Epicità equivoca. Quel che fa realmente il maestoso di quello stile, è l'oscura coscienza che si forma, in colui che lo gusta, di un suo valore di risonanza più profondo e superiore a quello espresso dal significato mitico delle fantasie, dal puro valore delle parole. C'è in esso, sia si parli dello speziale di *Madame Bovary* o del meraviglioso taglio dell' acquedotto nella pianura cartaginese, a mezzo di *Salammbo*, c' è un che di lentamente religioso o, direi meglio, di magico, qualche cosa della tarda blandizie delle frasi di ritmo semplice e largo colle quali si pronunciano le incantazioni. Procedenti per membri rettilinei, collegati a serie di tempi uguali, snodantisi in frasi più ondulate, dopo le quali, attraverso giuochi di tempi serrati, si prepara l' impeto della mossa finale, i periodi, tutti modellati sullo stesso stampo, hanno una omogenea pesantezza volontaria; sembrano tenersi a

tutta forza queti e fermi sopra un terreno che slitta e il cui scroscio e il cui frangersi, a momenti, si sente a grande profondità, sotto la volta coerente delle parole.

Era, il Flaubert, scrittore che si partiva dal ritmo della frase e giungeva al ritmo del libro, e non già scendeva da questo a quello. I suoi periodi si succedono e si allineano in capitoli e i capitoli in libri; ma i capitoli sono meno flacchi dei libri, come i periodi sono meno flacchi dei capitoli, come le frasi fanno nodo dentro i periodi non fusi ma combinati. Qualche cosa di orientale e di ascetico è nel modo di questa auto-incantagione, ottenuta per mezzo del molleggiare della frase spazieggiato dal battere della mano. La seduzione di Flaubert scrittore si riceve principalmente di qui. E consiste in un diffuso senso di rinunzia che egli riesce ad imporvi attraverso la monotonia del suo stile: rinunzia alla vita più viva, che con tutti i suoi bollori, con tutti i suoi impeti, divampa in fondo al cristallo freddo delle parole, come la nudità della preghiera dell'asceta si colora in qualche modo, delle bellezze abbandonate del mondo lontano. Era, senza dubbio, poeta, il Flaubert, ma poeta, più che in quel senso glorioso per il quale si chiama poeta chi esprime un mondo fantastico organato e tutto sbalzato in fuori, nel senso filosofico per il quale si può chiamare poeta ogni uomo che esprime in vive parole la sua realtà intima, di qualsiasi sorta essa sia. Bisognerebbe cavare fuori questa intima realtà più attuale, che è restata estranea alle anime dei personaggi flaubertiani; bisognerebbe cavarla fuori pazientemente dagli appunti, dalle lettere, dalle note marginali, dai ricordi delle conversazioni: ma è certo che vi troveremmo una maggiore pienezza di vita, una maggior immediatezza di emozione di quella che troviamo in quegli splendidi libri raggelati. Fu un sensitivo della speculazione, che odiò la speculazione, ed ebbe orrore di quel ch'egli diceva « *devenir critique* »; e, così,

volle corporalizzarsi a tutta forza, volle fantasticare ad ogni costo, a dispetto della frigidità della sua fantasia.

Perciò, la sua arte ha qualcosa di mostruoso: ha qualche cosa di contro natura: risente tutta dello sforzo che l'ebbe prodotta. « Passo intiere giornate a rotolarmi sui canapè, senza trovare quel che dire per andare avanti ». Eh via! Ma questo non è più martirio artistico. Questa è isteria. È il rifiutarsi di un organo, forzato a fare ciò che per natura non è portato a fare.

Io credo che bisognerebbe ristudiare di pianta questa personalità e il segreto che scontrosamente essa cela. E credo che, allora, il significato di Flaubert, nella storia della coltura, ci apparirebbe più chiaro, più sicuro, e forse maggiore.

LE POESIE DI G. BERCHET

Non è il caso di mettersi a commentare genericamente l'eccellenza della iniziativa di Benedetto Croce e dell'editore Laterza di Bari, i quali hanno voluto, che della parte autentica di un certo calore di studii, rinato in Italia, del quale, per avventura, si va troppo favoleggiando, restasse un monumento non comune in quella collezione di seicento volumi che va accrescendosi rapidamente di nuove opere nitidissime e ampie, sotto la intitolazione: *Scrittori di Italia*. Non è il caso commentare. Il commento più bello, sarà la stessa attuazione.

Sono imprese di coltura delle quali il pubblico si accorge sì e no, giorno per giorno: passa l'oggi, passa il domani; un anno, un lustro, cinquanta anni, ed esse emergono sempre meglio distinte, finchè restano fra i segni più espressivi di tutta una età. La base dell'impresa è tanto larga e sicura che del compimento naturale non può dubitarsi. Fosse altrettanto indubitabile che i lettori italiani sono seriamente disposti a mettere prima possibile questa impresa nel suo pieno valore ideale: a ristudiarsi, cioè, quelli scrittori italiani che conoscono soltanto approssimativamente, e intorno ai quali seguitano a scambiare giudizi generici: moneta logora e tonduta. Anche questa cosa non si potrà vedere così subito, per quanto le speranze non sieno molte. Per conto nostro, piuttosto che applaudire teoricamente cerchiamo di rileggerci con la migliore volontà qualcuna di queste ristampe, per esempio, quella delle

poesie del Berchet, che sono uscite in uno degli ultimi volumi, a cura di un provetto studioso di cose berchettiane: Egidio Bellorini.

Sull'opportunità specifica e le novità contenute nella ristampa ci informa appunto il Bellorini in una nota bibliografica. Per la prima volta ricompaiono i *Profughi di Parga* con la prefazione e le note in francese; e le *Fantasie* sono precedute da quella caratteristica *Lettera agli amici in Italia* che fu omessa in molte edizioni successive all'edizione originale parigina, del 1829, per fare posto a certe *Note storiche* che provocarono gli sdegni dell'autore. Un gruppo di poesie del tutto inedite o rare, viene ad accrescere il nucleo della lirica originale berchettiana. La traduzione del *Bardo* del Gray, primo lavoro fatto stampare firmato dal Berchet nel 1807, è pubblicata con l'introduzione e le note, omesse in tutte le ristampe. Le *Vecchie romanze spagnuole* sono ripubblicate integralmente, come non era mai stato fatto, dall'edizione di Bruxelles del 1837, insieme alla notevolissima prefazione che fu ripubblicata solo una volta dal Cusani. Senza entrare in maggiori dettagli circa quanto nel volume interessa più specialmente il bibliografo e l'erudito, diremo che il Berchet ci si presenta, anche nella recente raccolta, nei tre aspetti essenziali della sua personalità letteraria: di traduttore, di critico, di lirico. Il secondo aspetto è forse quello che è meno impallidito; il primo è il più dimenticato ma strettamente connesso al secondo; sul terzo, il più importante, contro l'opinione esageratamente entusiastica di Vittorio Imbriani, ma anche contro quelle, molte più sennate, del Carducci e del De Sanctis, alcuni scrittori (G. Prezzolini, G. Rabizzani, Cesare de Lollis) hanno fatto recentemente convergere critiche, secondo il nostro parere, troppo assolute. Diremo brevemente di tutti e tre gli aspetti, legati intimamente come sono, come tre lati disuguali, della stessa figura.

La traduzione giovanile del *Bardo* risente di tutti i vizii dell'epoca, ed esprime nulla, o quasi, del Gray, pochissimo del Berchet. Voler ridurre un'ode pindarica, larga, snodata, piena di scorci e di rime, di accidenti ritmici e fonici, a carme in endecasillabi sciolti è proposito che supera qualunque bravura. Pure in certi dettagli, la traduzione del Berchet appare ardita e fresca, sebbene sfasciata e confusa nell'insieme. Il desiderio, criticamente romantico, del dettaglio esatto, del particolare colorito, è già palese. Il carattere di T. Gray: equilibrato, nitido, è remoto. Il Berchet, con altri scrittori del tempo, e ben più colti e maturi di lui, per esempio il Foscolo, ha confuso lo spirito del romanticismo settecentesco del Gray con lo spirito del romanticismo che gli viveva accanto. Quell'incontro di malinconia tutta moderna e di classicità manierata che fa la grazia composita di Gray, è svanito. Ma le riduzioni e traduzioni di *Vecchie romanze spagnuole,* con i loro difetti, sono di ben altro valore. Frattanto, rileggendole, bisogna cercare di spogliarci di quei particolari gusti circa l'arte del tradurre che a noi moderni fanno preferire la prosa ritmica, calcata esattamente dentro le sinuosità dell'originale, alla imitazione metrica dell'originale, come il Berchet, secondo l'uso del suo tempo, ha praticato. E consolarci nella nostra volontaria assenza di vigilanza, considerando che il carattere popolaresco di queste poesie e l'ottonario errante della *redundilla,* non possono essere meglio ridotti che nella compagine non severa e nella facile musica dell'ottonario italiano. « Il sussidio di una tal quale melodia... è condizione indispensabile per qualsivoglia poesia popolare », ha notato giudiziosamente il Berchet nella introduzione. Bisogna ripensare l'effetto di insieme, caldo e avvincente, di queste *Romanze,* quando si incontra qualcuno di quelli orrori che non segno, per non fare sorridere. Il che non toglie che ve ne sieno di

tradotte in modo, poeticamente e criticamente, perfetto come il *Sogno di Donna Alda*, dalla romanza *En Paris està Doña Alda*. Dalla storia solenne e letteraria, alla cronaca plebea, dalla poesia aulica e colta del Gray alla poesia di popolo, il gusto del Berchet traduttore, si è mosso di un movimento che seconda quello che conduce la produzione lirica, dalle giovanili imitazioni del Parini, del Monti e del Foscolo, alla maniera delle liriche originali. Le traduzioni autenticano di un colore di coltura e di riflessione tale svolgimento, e illustrano, a modo di esemplificazione, principii poetici meglio e più diffusamente espressi altrove, ma già anche in alcune delle prefazioni ristampate in questo volume.

Per esempio, nell'*Avertissement* che precede i *Profughi di Parga*. « Ce fond d'histoire et de vérité que l'on regarde aujourd'hui comme la base indispensable de toute poésie sérieuse et forte... partout où il existe ajoute à l'intérêt et aux beautés de l'art, ou supplée jusqu'à un certain point à l'insuffisance du talent de l'artiste ». Tolta la limitazione contenuta nell'ultima frase, la stessa idea torna nella prefazione alle *Romanze*, dove è anche affermata, con consapevolezza critica compiuta, la volontà dell'asintattico, dell'antiscolastico e dell'erroneo, per quanto concerne la grammatica e il vocabolario, pure di raggiungere la verità espressiva del modello, la vivezza perfetta. Nella *Lettera agli amici*, che precede *Le Fantasie*, in una con questi principii, naturali in un teorico appassionato del romanticismo quale il Berchet, c'è una precisazione ulteriore, che rende direttamente conto di certi caratteri fondamentali dell'epico-lirica (così il Berchet la chiamava) berchettiana. Per la rappresentazione epica, egli dice, le immagini possono anche essere tolte dalla realtà storica. La storia, il passato, hanno una nobiltà e una grandezza che il poeta può accettare a modello. Ma nella rappresentazione del « secol nostro », e « secol

nostro » pel Berchet voleva dire vizio e corruttela, il poeta ha da attenersi all' *ideale*.

Siamo così portati davanti ai due termini intorno ai quali la riforma romantica si aggirò, col suo desiderio di ritorno alla verità storica, al particolare effettuale, mentre l' ispirazione civica, e, attraverso l' ispirazione civica, tutta una nuova ispirazione etica, richiamava all'*ideale* - diceva il Berchet - ; noi diremmo alla libertà immaginativa, in vista del più ricco significato umano.

Il Berchet, che seppe scomporre criticamente il carattere essenziale dei fatti letterari contemporanei, negli elementi costitutivi, non seppe, questo lo riconosceranno tutti, arrivare a fondere questi elementi in una sintesi di equilibrio perfetto, di purezza assoluta, come seppe il Manzoni. Anche nelle liriche, parecchie volte, si strascina nella prosa, che certo non è la stessa cosa del particolare effettuale e del colore oggettivo; altre volte, invece, scappa per la tangente della lingua aulica, della lingua dorata e vuota, nella poesia simile a quella che egli aveva imitata abbondantemente in giovinezza quando scrisse il poemetto: *L'amore,* la satira: *I funerali,* il carme montiano: *I Visconti,* i frammenti sul Lago di Como che il De Sanctis assai giustamente ravvicina a certi frammenti foscoliani delle *Grazie*.

Detto però questo, d'accordo con i recenti recensori del Berchet che sopra ho rammentato, bisogna aggiungere altro. Non basta fermarsi a riconoscere che, in grazia della genericità di molte espressioni, il Berchet appare il poeta del non so che, dell'indeterminato, del sentimentale, del trovadorico, qualche cosa come un poeta melodrammatico; questa indeterminatezza, questa melodrammaticità ci sono, e diffusissime, ma c'è anche, nel Berchet, diciamolo, molto più di quel che oggi si creda: quel che il De Sanctis e il Carducci, che pure non

erano parchi di riserve, sapevano trovarvi. *Il romito del Cenisio, Il rimorso*, certe parti dei *Profughi di Parga*, fermano in una forma concretissima un sentimento energico e quanto mai autentico: il sentimento patrio. Il guaio è che noi manchiamo di pieghevolezza, di scaltrezza, di tolleranza, e non siamo facilmente disposti a fare quello sforzo di rinuncia e di oblio che è necessario per entrare nell' arte di un poeta i cui sentimenti sono di tipo molto differente dai sentimenti nostri: differente, specificatamente al caso Berchet, per intensità, impeto, franchezza e rapidità lirica. Noi leggiamo *sciabla azzurrina* invece di *scimitarra*, e arretriamo quasi spaventati. E la meniamo buona più facilmente a un piccolo poeta che connetta piccole immagini tutte pomiciate, a un fotografo della realtà, a un annotatore marginale di piccoli aspetti del vero, che ad uno spirito di ampio volo. Cerchiamo, nella poesia, una specie di coerenza empirica, una specie di evidenza sensuale delle immagini, piuttosto che la evidenza e la coerenza completa del poeta e del poema. Ci son casi nei quali questa coerenza sensuale, immediata, è una con la coerenza ideale; ma ci sono casi, e sono i più, nei quali non è. Giudicata con certi criterii, la lirica corale di Eschilo se ne va, e Pindaro diventa un garbuglio. E, forse, bisogna dire addirittura che nei casi nei quali quella coerenza è molto appariscente, siamo nella poesia più povera, nella bucolica, nell' idillio; e il Berchet non è invece sempre un idillico. Nei *Profughi di Parga* descrive, a un certo punto, la partenza dei parganioti.

Quì toglievasi un' altra dal petto
il lattante, e fermando il cammino,
con istrano delirio di affetto
si calava al ruscello vicino,
vi bagnava per l' ultima volta
nelle patrie fontane il bambino.

Un critico annota che « questo passo, dei più belli, è contaminato da una curiosa contraddittoria ripetizione: *ruscello vicino* e *patrie fontane* ».

> *Come il mar su cui si posa*
> *sono immensi i guai d'Italia,*
> *inesausto il suo dolor* ».

E il critico: « Il paragone è piuttosto grossolano; e penso che l'Italia non si posa sul mare come potrebbe fare una rondine sfiorante con le ali aperte la superficie delle acque ».

Ma questo non è ripensare un poeta. Se si ripensa Berchet, nell'equilibrio complessivo della sua personalità, le *patrie fontane* e il *si posa sul mare* non offendono più; tutt'altro. Ma tant'è. Dal carattere prevalentemente naturalistico della nostra ultima poesia, attraverso una interpretazione incompleta delle recenti idee estetiche, siamo, senza volerlo, condotti a cercare erroneamente, nella poesia passata, quella coerenza empirica, sensuale, che dicevo e che essa, per fortuna sua, perchè spesso era veramente una grande poesia, non cercava affatto. Ma in questo modo, la revisione di tutta questa poesia si potrebbe far sulla punta delle dita. Si potrebbe dedurre una proiezione nuova dei suoi diversi aspetti, con nulla, a quella guisa che con un pantografo si può ridisegnare a nuovo qualunque figura. Il Berchet diceva *patrie fontane*, come il Leopardi diceva *donzelletta,* come il Manzoni diceva *amabile terror*... Non che intenda metter sulla stessa linea questi tre poeti. Dio ne liberi! Ma voglio dire semplicemente, che a fare trasparire la fiamma vasta ed una del sentimento lirico, la loro espressione si faceva, naturalmente, indifferente, diafana, scolorata. Spengete quel sentimento, tutto diventa convenzionale, decrepito, smorto. Ma allora è anche inutile leggere poesia.

Come sarebbe inutile pretendere di capire la bellezza della *Scuola di Atene* di Raffaello, cercando unicamente, in quell' affresco, il carattere dell' arte impressionista francese.

“ A FIOR DI SILENZIO „

Un volume nuovo di Giovanni Bertacchi, è sempre qualche cosa di promettente e di gradito per il lettore e per il critico. Quell' aria di umiltà innamorata ed accorata, per la quale ci accostammo subito persuasi alla poesia del *Canzoniere* e delle *Liriche umane*, non ha perso, col tempo, il suo potere discreto sùll' anima nostra. La notizia della nuova pubblicazione basta da sola a sollevarla ed a rianimarla, come un soffio di vento fa sentire più viva nell' atmosfera di una stanza una traccia di profumo.

Diciamo subito perchè amammo sempre la poesia del Bertacchi, e prepariamoci, così, ad accogliere questa nuova poesia, e a segnare, approssimativamente, il posto che essa occupa accanto all' altra.

L'amammo, l'abbiamo del resto già detto un poco, per la sua umiltà appassionata, e ora diremo meglio, perchè si faceva amare quasi prima che ci fossimo accorti ch' essa chiedeva di essere amata, quasi prima che ci fossimo accorti di lei. Ci incamminammo per la nostra via, ed essa ci era insensibilmente accanto; e il suo aspetto si chiariva e si faceva più espressivo con l' andare del nostro cammino. A un certo punto ci pareva di averla *vissuta* da tanto e tanto, di *riconoscerla* nei suoi minimi segni, nelle sue espressioni più tenui e fuggevoli, come avremmo potuto riconoscere, in ogni piega, la nostra anima istessa. È questo, in fondo, il suo segreto. Essa è una poesia fondata su di una vera vita di anima, e per ciò è irrefutabile come la vita stessa.

Per poco che l'abbiate ascoltata o l'ascoltiate, vi dovete ritrovare in lei. Potete arrivare a un punto nel quale essa non vi segue, ma almeno per un tratto essa cammina con voi.

Dico con voi, perchè voi siete persone sane di cuore e di coltura, e non sentite affatto bisogno di alienarvi da quelle che sono le principali passioni e gli essenziali interessi ideali di un italiano moderno, che ha l'amore della sua tradizione e della sua patria, e nei fenomeni letterarii contemporanei sente fervido il lievito di quelle forze grandiose che si chiamano Leopardi, Carducci, Manzoni... Bisogna leggere la lirica del Bertacchi con l'orecchio teso a certi grandi echi, un po' come si legge la prosa del Panzini: con una anima tutta data al tempo che l'ha vista nascere, che è poi assai più vicino di quel che si creda al tempo nostro. È una lirica immersa, più o meno che appaia, in una atmosfera di coltura, di riflessione, di critica e, pertanto, squisitamente moderna. Proseguendo il De Sanctis nel raccomandare a chi scrive e a chi legge di aspirare e volere sempre la *cosa effettuale*, in altre parole l'impressione non letteraria, l'immagine concepita fuor dei libri, nel cuore immediato della vita, Benedetto Croce avvertì più di una volta che non dobbiamo cercare i poeti negli altri poeti, ma nella vita schietta.. « Esprimete quel che vi pare - si potrebbe riassumere il suo insegnamento, - purchè la vostra espressione sia concreta, possa essere realizzata compiutamente di per sè stessa, sia tutta corposa, tutta senso, sentimento, liricità e non faccia appello a riflessi elementi colturali, ad intellettualismi... ». Ma bisognerebbe sapere quando è veramente che si mette piede sul terreno paludoso dell'intellettualismo, e se nella radice stessa di ogni intellettualismo non sia poi liricità. Risentire schiettamente altri poeti, far vivere la propria anima nell'atmosfera del loro canto, cercare la propria vita

più alta seguendo le loro invenzioni, può essere atto di vita vero come quello di chi prova per la prima volta un sentimento non provato da altri; anzi, rigorosamente, non è nulla di meno nè di diverso di un sentimento siffatto. Se non penseremo a questo, finiremo per escludere dalle storie delle letterature tutti i poeti fuorchè i barbari e i primitivi, e i poeti dialettali, come se non fossero infinite soste di sentimento e di sogno e di poesia, fra la ingenuità dei sentimenti rozzi ed elementari, e la serenità onnisciente della filosofia.

Tutto ciò, per giustificare il fatto che a caratterizzare la lirica del Bertacchi quasi occorrerebbe parlare più di altri che del Bertacchi stesso, più delle correnti spirituali le quali si muovevano intorno a lui, che di creazioni effettuate da lui.

La sua poesia, è ovvio, è una cosa nuova, e per questo soltanto l'amiamo e ne parliamo; ma è la poesia di uno spirito contemplante, non la poesia di uno spirito militante, è un risentimento infinitamente pensoso di poesie passate, misto all' ansia di una poesia nuova che possa stare loro a confronto, e che non è ancora: una fusione di passato e di avvenire, schietta, sincera. Il Bertacchi si è definito instancabilmente, ed era naturale facesse così, data la sua natura critica. Ma una volta fra le altre si è definito con stupenda totalità in *Liriche umane*, « Nella casa del passato »:

> ....*Sono un leale trovator plebeo*
> *che con animo uguale ama i presagi*
> *delle storie future e le malie*
> *del pensoso passato*.....

Leale, sicuro; e leale, lo sa chi lo conosce, fino alla espressione rozza, prosastica, addirittura sciatta per amor di vero; *trovatore*, sicuro, di un trovadorismo nel quale si fonde la generosità culta e quasi ellenica dei

trovatori antichi, e la passione un po' generica e melodrammatica dei trovatori del romanticismo milanese. Il *plebeo* mette in iscena la sanità democratica del Carducci, nella quale le rivendicazioni della rivoluzione francese e del risorgimento italiano, finivano per concorrere ad illuminare una feconda e vasta gioia naturalistica. E nei *presagi delle storie future* è poi adombrato un sogno timido dei modi nei quali questa gioia potrebbe fermarsi in nuovi equilibri civili, a diventare strumento di una più vasta ed alta gioia ideale.

L'odierno socialismo italiano, ridotto, per una parte, a una squallida danza di fantocci, per l'altra alla ostinazione di pochi spiriti testardamente candidi, non rende certamente facile capire in che modo alcuni ingegni sottili e delicati, come il Bertacchi, ed il Panzini stesso ed altri, potessero, un giorno assai lontano, non dico accettare intieramente, ma almeno servirsi di alcuni simboli e miti socialisti, per accennare qualche confuso sogno di avvenire. E così fu invece, ed accarezzarono questi scrittori, un po' meno il Panzini, un po' più il Bertacchi, la intuizione poetica di un socialismo *sui generis*, tra francescano e garibaldino; un socialismo che, nei conati delle loro fantasie, riuscivano, non so come, a saldare alla tradizione classica ed italiana, rendere accettabile proiettandolo lontano, in una nube gioconda di fiori, di sole e di palme trionfali, anche alle nature aristocratiche e gentili. Il socialismo del Bertacchi viene spesso in scena in apoteosi campestri: i validi giovani lavorano, i pargoli danzano, le fanciulle fiorenti tagliano le siepi odiose, a prepararne sarmenti per i focolari invernali, fondendo così i beni dei singoli nel comune tesoro di tutti. *Le malie del pensoso passato*, infine, nei versi citati, sono i ricordi della tradizione, rappresentata pittorescamente con caratteri prevalentemente manzoniani, carducciani

e segantiniani: accenni montanini, comunardi e della rinascenza; evocazioni del seicento lombardo etc.

L'immagine più sintetica che il Bertacchi ha potuto dare dei diversi elementi della sua vita affettiva e della sua arte, è la imagine dell'*eroe:* l'eroe poeta, guerriero, martire, o che so io, concepito, ad un tempo, come il preparatore per il suo popolo, di una grande civiltà agreste: il seminatore della mèsse che verrà raccolta per le « mense dei forti ». Alta su tutte le immagini degli eroi, quella di Garibaldi; colto da lui in un aspetto simile a quello nel quale anche il D'Annunzio doveva rappresentare Garibaldi: soldato e colono.

Ho dedotto, così, gli aspetti principali della passata lirica del Bertacchi, da una autodefinizione del poeta, con un processo troppo ingenuamente artificioso, perchè lo debba difendere. Ma avrebbe torto chi credesse che questi elementi accennati di sfuggita vivessero senza profonda vita là dentro, avrebbe torto, o non rammenterebbe, come essi tornino insistentemente e provino a unirsi in mille modi, in combinazioni dentro le quali, sotto il lavoro dell'artista, trasparisce lo sforzo dell'onesto uomo e cittadino, che pensa la vita e vuole capirla a fondo e rendersene conto ad ogni costo. Il che spiega il modo di fare didascalico, discorsivo del Bertacchi, in tante poesie, indifferente quasi alla preoccupazione della bellezza, sordo alle leggi dell'equilibrio, sprezzante la grazia delle parole. Egli salta a piè pari nella materia poetica senza ordinarla idealmente: l'aggruppa affrettatamente, descrivendo le condizioni empiriche sotto le quali la suggestione poetica gli venne. Il sentimento poetico resta sempre per lui una condizione vissuta; egli non cerca di concentrarlo, di depurarlo, di renderne il movimento dialettico, lineato. Ciò fa capire la prosaicità di certe espressioni del Bertacchi, sincere in quanto aderenti al fatto vissuto, ma tutt'altro che splendide di ferma bellezza, anzi giornalistiche e

approssimative. Fa capire una cotale incertezza ritmica, per la quale il Bertacchi riesce male nelle forme concise e saglienti, mentre è fluido e armonioso nella larga quartina di alessandrini e di esametri combinati, e nelle stanze di canzoni di tipo errante e impreciso. Fa capire anche, infine, altre caratteristiche pregevoli e deplorevoli che il volume ultimo uscito: *A fior di silenzio*, in parte chiarisce e conferma.

Se non che, nel volume ultimo uscito, c'è più delle manifestazioni di un'anima di poeta formata nel modo che abbiamo cercato di descrivere, poichè quest'anima ha vissuto ancora e si è cambiata. Gli atteggiamenti del Bertacchi, celebratore di eroi rurali e della vita civile, che s'incammina o dovrebbe incamminarsi sulle orme di questi eroi, tornano nel ciclo: *Il solitario viandante* e nell' altro: *Murmuri di anime credenti*. Ma a me pare tornino anche diffusi di una blandizie, di una stanchezza nuova, avendo perso l' aria giovanilmente risentita che nei volumi andati faceva perdonare audacie e disequilibri. Si sono composti, leggermente letterarizzati; si sente che il poeta non coglie ormai più le analogie e le relazioni storiche che essi vogliono significare nell' atto stesso che l' immagine gli si forma nell' intelletto, anzi costituiscono un sistema statico nella sua intelligenza, dal quale la immagine viene prosaicamente dedotta.

Gli è che, oltre a cause inerenti alla vita intima del poeta, le quali ci sfuggono, sono cause circostanti che hanno dovuto naturalmente avere l'effetto di diminuire la fiducia del Bertacchi in certo contenuto del suo mondo poetico, e impedire il rinnovarsi indefesso del calore per la celebrazione. Quel materialismo panteistico e quello spiritualismo, quel cristianesimo e quel naturalismo che riuscivano a stare spontaneamente a contatto, in

una data atmosfera di coltura, cambiata questa atmosfera, si sono dissaldati, ed è percepibile negli ultimi canti un tale sforzo rettorico ed oratorio, per mantenerne comunque la adesione...

Allora, il lirico Bertacchi ha fatto qualche cosa di simile a quello che ha fatto il Panzini novelliere. Si è tirato indietro quanto era possibile, per sfuggire i lembi di questa atmosfera storica mutata, ha messo in disparte le ipotesi, le analogie, i sogni politici, da cui riusciva a trarre materia di lirica, e si è circoscritto nella propria intimità. Il fatto interiore tenta in lui ormai assai di rado di esprimersi a traverso un dato oggettivo, storico, e si esprime, se mi è permesso dire così, nella sua meccanica segreta, nella sua dialettica profonda, perchè non è più un espandersi in fuori, a cercare di conquistare nuove affermazioni e nuovi equilibri, anzi un retrocedere dell'anima sempre più dentro a sè stessa, un suo cercarsi sempre più in fondo senza sazietà: il che rende la lirica raccolta nel volume odierno, principalmente nei cicli: *Voci e presenze fioche*, *Dolci colloqui*, *Spiragli d'infinito*, come un parlottare continuo della anima seco stessa, bassamente, senza parole, un'immergersi nel mistero, nell'ignoto che dorme in fondo a noi, e che non balena di raggi felici se non gli risplende contro il sole della vita universa.

> « *Tu con soave melodia percoti*
> *e risospingi me dentro me stesso,*
> *fino al natìo recesso*
> *dei miei profondi moti...*».

dice il Bertacchi alla piccola violinista Vivien Chartres: ed è esatto anche una volta.

Uno dei termini della sua vita interiore, in altre parole, il suo materialismo panteistico, si è ridotto, mentre l'altro, il suo cristianesimo, il suo misticismo,

ha preso vigore. La sua aspirazione ha perduto di festevolezza, di determinatezza di colore, di solidità sensuale; ha acquistato, in pastosità di penombre, in finezza di tratti. Da pittore di paesaggi, per servirmi di una immagine, si è fatto pittore di interni. Le figure del suo libro nuovo non sono principalmente quelle che dànno occasione a riesporre discorsivamente il suo vangelo filosofico e civile, come sono Padre Ilario e la figura del genitore, nel monologo *Quel ramo nel Lago di Como,* nelle *Liriche umane:* ma la figura della madre che si delinea sui vetri a smeriglio, e appare sulla porta della stanza dove il figlio giace in una torbida calma; la figura delle persone lontane nel ricordo; quella di una giovine donna tutta dolcezza, tenuta ancora, per un misterioso incanto, ai lembi della vita umana, fuori della prosaicità che ci invischia: figure mute, sognanti, velate...

« *Oh, quando io ti ripenso*
finestra dell' antica umile stanza,
con le sorelle mie cantanti a sera,
io sento una distanza, una distanza
di secoli: rifò tutto un immenso
mondo vissuto... E pur son vivo ancora ».

In questa ispirazione, particolarmente, mi sembra bisogni cercare ed ammirare il Bertacchi, nel suo nuovo volume. Per essa specialmente egli ha saputo trovare nuove bellezze e nuove profondità alla sua arte.

“ PAROLE E SANGUE ”

L'impressione che si riporta dalla lettura di *Parole e sangue* (Perrella, Napoli) la nuova opera che, dopo quattro anni di silenzio, Giovanni Papini pubblica in questi giorni, terza dopo *Le Memorie d'Iddio* (Casa Edit. Italiana, 1911) e *L'altra metà* (Puccini, Ancona, 1911) è una impressione complessa. Scomponendola per caratterizzarvela e darvene così un'idea, sono certo che qualche cosa di essa andrà perduto; perciò dalle considerazioni generali, mi propongo di scendere tosto all'analisi minuta di qualche passo, per mostrarvi in atto il giuoco degli elementi troppo eterogenei dei quali il Papini combina la sua arte. Voi, se vorrete avere una nozione veramente esatta di questo scrittore nel suo aspetto odierno, integrerete per conto vostro la mia analisi, e completerete o correggerete i pochi accenni che la necessaria brevità di questa mia critica mi consente.

Da un conflitto di elementi autentici e di elementi artefatti procede quella incerta impressione. E se dovessi riunire in due gruppi caratteristicamente antitetici questi elementi, direi che nel Papini una irresistibile fiorentinità di visione e di stile, zuffa con una altrettanto irresistibile onda di sublimismo celtico: ogni parola esatta e geniale, serrata da presso dalla sua nemica mendace o boriosa; ogni pagina felice e potente incastonata fra due pagine di deplorevole romanticismo. E per accettare il libro ho da ripensare l'uomo, colla sua cultura inquieta e farraginosa, con il suo eclettismo doloroso, ma anche vizioso; ho da ripensare, nel suo

passato, nelle sue qualità, questo temperamento di idealista e positivista ad un tempo, sollevato da una torbida ostinazione di cose assurde, come da un perpetuo soffio di *sturm und drang* provinciale.

Ma il ritratto non comincia ad essere rassomigliante finchè sullo sfondo, sul quale nel nostro pensiero campeggia questa figura ormai nota della vita intellettuale italiana, non vediamo delinearsi Firenze; una Firenze soleggiata e invernale, con gli stocchi neri dei cipressi piantati nella cenere degli ulivi sull'ondulazione delle colline, dalle quali il vento scende a fare impeto per le strette vie, chiuse sotto le larghe grondaie dei palazzi nudi.

La nota vera del Papini è quasi sempre magra e atroce, e non dico per certa atrocità che talvolta egli ostenta con un fare grossolano da carnefice, sibbene di una atrocità più profonda, lirica. Determinare le ragioni storiche, etnografiche, psicologiche che possono sostenere l'attribuzione di questa seconda atrocità, addirittura come carattere fondamentale dello spirito fiorentino in genere, nel presente e nel passato; proporsi di cercarne le tracce oltre che nei monumenti del crudo trecento, nei monumenti e nelle opere della così detta gioconda e sensuale rinascenza, potrebbe essere occasione a scrivere un libro e curioso. Certo, è in Firenze una indefinibile diffusa angoscia, come i putti di certi sepolcri del quattrocento hanno nell'impronta del riso, nel girare degli occhi, nella floscezza della carne, un *luctus* irrimediabile, come le Madonne del Botticelli e di Filippino, intorno ai chiari occhi, portano i cerchi del pianto, come il tripudio della primavera non riesce mai a dissipare, nelle vie di Firenze e negli stessi campi, il soffio di una tale gelidità nascosta. Questa particolare gelidità io trovo nel Papini e mi piace. Si sente che egli ha portato addosso, nel cuore e nei sensi, se non in tutto il suo organismo intellettivo

e morale, le sue invenzioni, e, almeno per una parte esigua, esse sono divenute paesane. Si può dire anzi che non una, in un particolare fuggevole o in un' immagine centrale, ha mancato di penetrare in questa atmosfera necessaria. Ma dovete, più spesso, cercare le vibrazioni di questo brivido, l'ultimo disfarsi di questa amarezza, l' alitare più timido di questo freddo, nei dettagli infimi, nelle notazioni più accidentali, in quella misura che l' ispirazione agisce nel Papini sotto il controllo continuo di una volontà enfatica e violenta la quale falcidia irreparabilmente il più possibile di grazia e di poesia.

E permettetemi, a questo punto, una rapida digressione, che è un po' un' auto-difesa. Può parere un luogo comune, un espediente di critica frettolosa, questo richiamarmi al quale sono costretto, più spesso che non vorrei, ai particolari d' un' opera, per risolvere il significato dell' opera stessa: può parere espediente ed è invece necessità, in una letteratura come la nostra odierna. Troppo facile sarebbe, concentrandosi nella sola considerazione del mondo ideale del Papini e di altri, ridurlo prima all'assurdo, e mostrare poi le prove di quest' assurdo nelle invenzioni e nell' arte. È necessario fare anche questo, ma questo solo non basta, per non recare oltraggio a uno scrittore nel quale i meriti sono mischiati generosamente ai difetti. Scrivendo d'un autore siffatto, giova prima salvarne i frammenti più sani e studiarli, se è possibile, come creature vive. In uno degli articoli scorsi vedemmo, per converso, parlando del Berchet quel che può succedere ad applicare ai poeti veri ed intieri, che posseggono un mondo di affetti organico e coerente, e badano a questo e non tanto al mondo degli oggetti e delle sensazioni, i criterii e le abitudini di critica adeguati alla comprensione della nostra letteratura deteriore.

Ma leggiamo ormai per analizzarlo insieme, qualche passo, che scelgo dalla novella : *L'uomo che ha perduto sè stesso,* premettendo che essa narra la storia singolare di un tale che andò a un ballo mascherato, in casa del signor Secco. L'etichetta era strana : ognuno, uomo o donna che fosse, doveva essere vestito di un domino bianco, portare sul viso una maschera nera, e ballare senza far parola. A una certa ora, smessi i balli, tutti gli incappati camminavano, chi qua chi là, funebri e taciturni, sotto le grandi lumiere calme.

Il protagonista alza gli occhi su un grandissimo specchio che gli si para improvvisamente davanti. « ...In codesto specchio si vedevano riflessi tutti quei mascherotti bianchi e neri che girellavano su e giù, e mi venne voglia - la stupida voglia bambinesca - di guardarmi, di veder come stavo, insaccato per la prima volta in quel goffo modo carnevalesco... Guardo... riguardo... cerco... fisso lo specchio... mi spaurisco. Ma dove sono, per Dio? Chi sono? Qual'è il mio corpo fra tutti questi corpi uguali? Non ci sono più, io! ... Dove sono *io* fra tutti costoro? Dov'è il mio *me* fra tutti questi estranei silenziosi? Tutti bianchi con i visi neri... Ma io voglio me! Io voglio cercarmi! Vedermi con gli altri... Mi sono perduto - mi perdo... Dove sono? Cercatemi, ritrovatemi!... - Mentre così affannavo, mi s'annebbiarono gli occhi, mi sentii cascare in terra ». Dopo qualche giorno di malattia, si mette in giro per ritrovare sè stesso : si cerca in casa del signor Secco, si cerca sulla fisionomia dei passanti, nei consigli di un clinico, per le chiese, nei teatri, pei caffè. Inutilmente. In un impeto di disperazione furiosa, finalmente, va a domandarsi.... all' ufficio municipale degli *oggetti ritrovati.* « ...Sette chiavi, un portafogli con tre cambiali, uno spillo d'argento, una *Divina Commedia*, cinque ombrelli, un domino bianco con maschera nera.... Corsi alla stanza dove si tengono in serbo le cose trovate e

chiesi il mio domino. Detti tutte le notizie... Mi mostrarono il mio vestito bianco. Era un po' insudiciato da una parte, ma lo riconobbi: era il mio! Tutto contento ne feci un involto, ficcai la maschera in tasca e via di corsa a casa. E appena arrivato a casa me lo misi addosso in furia, mi cacciai la maschera sul viso e corsi in salotto, davanti a un grande specchio... Mi guardai... Eccomi! Ero io! Sono io! M'ero ritrovato... Mi conobbi... Avevo racciuffato me stesso. Risi, piansi dal piacere, mi accarezzai. Ma da quel giorno non ho avuto più il coraggio di spogliarmi, e me ne sto sempre chiuso in casa, solo, vestito col mio domino bianco, con la mia maschera nera sulla faccia, per essere sicuro di non perdermi più ».

Quel che da tutta la novella resta nella vostra fantasia, è questa immagine della maschera che si guarda nello specchio. È una trovata pittoresca, un grottesco, una macabra arlecchinata. Non so discernere le ragioni umane che mi emozionano. Ma la emozione c'è, e resta.

Tornate ora un momento sul già letto, e osservate le sopraffazioni e i soprusi brutali che il Papini, scrittore voluto di parabole e di apologhi, ha esercitato su questa materia fantastica, onde farle esprimere ciò che essa non può. Sentite subito la falsa indifferenza con la quale cerca d'introdurre, dirò così, una certa ragione cosciente nella figura. « Mi venne voglia - la stupida voglia bambinesca ». Si giustifica; come per paura di essere colto in fragrante assurdità. E non sempre, del resto, lo sdoppiamento del poeta e del retore assume forme così interessanti e attorcigliate. Il procedimento diventa, presto assai, più grosso e volgare. « Guardo, riguardo, cerco... Ma dove sono, per Dio? Chi sono? etc.... ». Andiamo via, ora non gli credete più, e vi fa l'effetto d'uno che racconti una avventura tragica in un cerchio di galantuomini e, per persuaderli meglio, si faccia venire le convulsioni. Infine, l'intenzione parabolica

è scoperta, sottolineata. « Dove sono io? Voglio vedermi *staccato* dagli altri... ». E il racconto, per quella serie di avvenimenti pseudo-realistici che vi ho parafrasato, e che non riuscite a realizzare in nessuna immagine d'arte, nè a interpretare in modo da ricavarne un costrutto serio, torna naturalmente a richiudersi sull'unica immagine vitale che contiene: la immagine della maschera davanti allo specchio. Il « risi, piansi, mi accarezzai etc.... » li lasciamo com'è giusto, al meccanico cui potranno far comodo qualche altra volta.

E, come questa, restano nel nostro ricordo tutte le fantasie del Papini. Abbozzi, sì, di quelli universali poetici ai quali giungono i poeti veri, ma poveri abbozzi acciarpati, ammennolati, trattati senza cura, amati all'ingrosso dallo scrittore, tanto che portassero qualche segno della sua genialità, non tanto che potessero riuscire sani e vitali. C'è sempre, o quasi sempre, la impostatura felice del racconto, il disegno di una situazione psicologica strana, una sorta di indovinello poetico che suggestiona la nostra curiosità. C'è tutto quanto può dare un temperamento impetuoso e bizzarro, benissimo dotato, che, frattanto, si ostina, per non si sa quale capriccio, a non pigliare sul serio sè stesso. E questo scherno che egli fa a sè stesso, prestissimo ci stanca l'anima, ce l'amareggia indicibilmente. Un senso di vuoto, di profanazione vi si comunica dalla prodigalità ignara e folle di questo libro. Solo una volta l'effetto artistico sa raddoppiarsi di questo sentimento prodotto, non dall'arte, ma dalla forzata considerazione della persona mentale del Papini; e ciò avviene in una novella: *L'ultimo desiderio,* nella quale la vicenda del protagonista esprime qualche cosa che rammenta da vicino questo disordine fantastico ed etico dello scrittore. Un uomo pel quale non esiste divario fra pensiero e fatto, tra desiderio e conseguimento dell'oggetto desiderato, in un istante di quel tedio che sgorga dalla

stessa fonte dell'amore, pensa morta la donna che ama, e immagina il proprio dolore e il rimorso se il potere spaventoso gli cessasse ora, mentre ella giace fredda, ed egli non potesse svegliarla mai più. E il suo potere cade di fatti, appena esaudito il suo pazzo desiderio che ella muoia. « Se ti guardo e penso che potresti morire e che non avrei più il dolore di guardarti e l'uggia di ascoltare il tuo pianto tranquillo e il desiderio di soffocarti con le mie mani - allora ecco che i tuoi occhi si velano e tu cadi in terra come morta e diventi, a un tratto, fredda come chi è morto da ore - da lunghe ore di pioggia e di noia. Ma in quell'istante medesimo io piango la tua fine troppo veloce... ripenso al tuo riso squillante dietro le porte, e alla calda morbidezza della tua pelle, e al tuo povero passato, e piango, e piango su di me e su di te... Ed ecco che appena hò pensato questo, tu sei di nuovo dinanzi a me, calda, dolce, sorridente, senza neppure una lacrima fra i peli dei cigli, e appena ti stringo la magra manina tu mi abbracci e mi stringi col petto palpitante ». Questa è lirica schietta e non ha bisogno che una difficile architettura di eventi e di sottintesi la sostenga e la giustifichi, chè bastano a ciò il sentimento e le parole. Ma dissi pure che almeno un germe di questa lirica è nel maggior numero dei racconti. E come lo scrittore è egli stesso l'uomo che uccide per un folle giuoco le sue cose più care, egli è pure una maschera tragica che si guarda in uno specchio, è un prigioniero che consuma sè stesso in una prigione volontaria...

E precisamente la prigione di una presunzione teoretica, la maschera di una convenzione metafisica, si inframmettono fra lui e il suo vero sè stesso, gli vietano la libertà e la gioia: ripieghi e cilicii, espedienti e, a un tempo, punizioni. L'individuo fantastico che non

riesce a conseguire vitalità piena e assoluta, non riesce a porsi autonomo e per sè stante, ha bisogno di completarsi, almeno nella coscienza che l'ha generato ad un'esistenza dimezzata, e si completa di supplementi teorici; la sua mancata universalità fantastica si raddoppia di una falsa universalità filosofica, la quale può anche diventare un carcere duro e un laberinto.

« *L'altra metà* » è veramente una specie di calco, se mi è permesso dire così, della negatività papiniana. Intende studiare i concetti negativi; ricercare e analizzare « ciò che si contrappone ai concetti riconosciuti, desiderati, utili, normali »; vuole essere una metafisica le cui categorie si chiamano: nulla, diverso, impossibile, ignoranza, errore, pazzia etc. Atteggiamenti carlyliani, nietzschiani, dannunziani, biblici, futuristi, volta a volta sono necessitati nel libro da idee rimaste a mezzo che hanno bisogno di trovarsi forme belle e fatte, approssimative; in una diffusa enfasi secentesca galleggiano modi di dire sul tipo di quelli del Pecora beccaio; passano nelle pagine file immense di autori diversissimi, chiamati in combutta come autorità concordi; prigionieri di guerra di ogni casta legati alla stessa catena: Pascal e Wilde, Foscolo e S. Luca, Calderon, Seneca, Jang-cin, S. Matteo e Baudelaire, sotto il tuono delle continue citazioni. In *Parole e sangue,* il Papini si contentava di dire qualche volta, con un'aria da Padre Eterno *blasé:* « Per qualche tempo i miei pensieri circa un possibile rifacimento del mondo... mi tennero lontano dalle donne... ». Ne *L'altra metà* il tono è unicamente questo. E si vede infine provatamente, ne *L'altra metà*, quale sia il concetto di coltura pel Papini, quando egli si dimentica completamente e si sfrena: lo sfruttamento frettoloso e immorale delle nozioni più eterogenee, per cavarne qualche effetto brillante, l'arte di associare pomposamente cose che, in verità, non stanno assieme se non per relazioni artificiose e accidentali. Il pensiero non

è per lui organismo logico; ma è pensiero filosofico l'enunciazione di qualsiasi fatto. Così, in base a certe osservazioni del Torricelli, del Caro e di altri (cfr. *L'anima*, Settembre, 1911) egli può creder di avere distrutta la fama della novità del Vico, facendoci capire che presto avrà anche da dire qualcosa sulla pretesa profondità vichiana. Ma le idee non valgono come individui, e nulla è più facile che rintracciare predecessori a chiunque. Le idee importano come sistema; precisamente come uno può avere qualche figura straordinaria ed essere un povero poeta.

Di queste cose e di altre il Papini si è accorto in alcune pagine che chiudono *L'altra metà*; pagine amare e veritiere. La costruzione metafisica nella quale ha creduto illudere la sua segreta insoddisfazione, si è disfatta in un monte di sabbia. Un'ultima volta, con quella sua ostinazione a consolarsi o giustificarsi con concetti falsi, egli tenta innalzare il suo insuccesso a dignità teoretica, foggiarsene un tragico imperativo. Ma c'è un altro dolore nelle sue parole.

E soltanto questo dolore c'importa. Soltanto in virtù di questo dolore noi l'amiamo ancora, perchè questo dolore ci avverte che resta ancora un angolo della sua anima dove il sofisma non è penetrato, dove lo zolfo dell'istrionismo mefistofelico non ammorba. Gli innesti di tutte le corruzioni teoriche, di tutte le perversioni morali non hanno potuto ancora spengere in lui la facoltà di patire.

Finchè resti un filo che leghi alla vita sana e concreta, agli affetti insimulabili, la sua fantasia ed il suo cuore, noi non ci scoraggeremo, ed aspetteremo che questo scrittore ci dia quelle opere di cui le sue doti serbano ancora il debito ostinato.

“ L'ORDINATION „

Lo scrittore di cui, in ultimo, voglio parlarvi, con ogni probabilità, vi è ignoto. Il suo nome, infatti, comincia ora appena a fissarsi sugli indici di quei *Cahiers de la quinzaine* che appaiono, a Parigi, sotto la direzione di Charles Péguy, del quale ci occupammo poco avanti. E, forse, non è nome fatto per conquistare di un tratto la notorietà. Julien Benda, autore di *Mon premier testament* (1910), del *Dialogue d'Eleuthère,* infine de *L'Ordination* (1911), su la quale principalmente ci fermeremo, è uno spirito aristocratico e schivo, e ama colorare la sua opera a tinte pallide, grigiastre, linearla a contorni che non temono di peccare un poco di magrezza piuttosto che inturgidirsi sotto il peso di quelle facili enfasi che conquistano il gran numero, in ragione diretta della propria volgarità. Nessuno più lontano di lui da qualcuno dei suoi stessi compagni dei *Cahiers,* per esempio dal Rolland che, nelle sue vite degli uomini illustri e nel *Jean-Christophe,* è sembrato ritrovare qualche accento del grande romanticismo hughiano dell'ultima maniera; o dal Péguy stesso, indisciplinato, alluvionale, contraddittorio, che proclama la necessità del ritorno a Corneille in uno stile lapidoso e fangoso, profeta di classicità trapiantato in Parigi romantica. Se mai a qualcuno volessi avvicinarlo, sceglierei i fratelli Tharaud, che a volte si sono compiaciuti, come lui, di vestire il saggio critico nelle forme della novella, e come lui, coltivando una prosa assai più devota di Pascal che di Bossuet, cercano di dare classica consistenza alle ricerche introspettive, fissandole nella solidità geometrica

della frase di taglio semplice e regolare; oppure immaginerei un Andrè Gide di coltura rinnovata, e di anima un poco addolcita.

Ma se quella riforma del gusto letterario francese contemporaneo, riforma che dovrebbe accompagnarsi ed autenticarsi di altre riforme morali, politiche, economiche, negli accenti avveniristici di taluni scrittori dei *Cahiers*, come l'Halévy ed il Péguy, sembra volere essere qualcosa più di quello che, da uno scrittore come il Benda, per ora possa essere lecito aspettarsi, all'atto pratico si vede attuata, nel limite delle possibilità, forse come da nessun altro, da Julien Benda. I Tharaud sono spiriti letterarii e facili, assai lontani dalle robuste correnti spirituali dalle quali il Benda è portato; e il Gide, d'altronde, anche nelle sue cose più audaci, come in quel *Prometeo*, che varrebbe la pena i lettori italiani si decidessero a conoscere, ha sempre qualcosa di lezioso e di vizioso, resta sempre un decadente, e non dico tanto nella sostanza, che questo è storico e fatale, ma nella accidentalità voluta, nella erronea ostentazione, e questo è ripugnante.

Nello spirito del Benda, fortunatamente, sono passate influenze fortificanti e riduttrici. Accanto ad un Péguy o ad un Rolland, egli può apparire scrittore di assai poco impeto, privo di quella forza selvatica e travolgente che dà loro un che di generoso, e compensa della loro scarsa esattezza e lucidità. Ma è in lui fredda e vigile tutta quella volontà di andare in fondo, che Péguy tradisce nella sua irruenza; la coscienza di voler fare della sua arte di scrittore uno strumento di scoperta, di avanzamento interiore. Egli ha una concezione direi più morale che estetica della letteratura; o, meglio, la bellezza si produce in lui naturalmente, e l'attenzione sua è tutta diretta al mantenimento di quella intima, calda purità, dalla quale la bellezza sgorga placidamente: morale, ho detto, e avete già capito che

non ho inteso dire moralizzatrice, confessionale, quanto intesa più a cogliere il fatto interiore nel suo *pathos* e nella sua dialettica, che a dare immagini estrinseche, rappresentazioni mitiche del fatto morale. Gli oggetti esterni, le apparenze della vita vissuta, gli atteggiamenti, i gesti, i colori, sono pel Benda come non fossero. La concitazione degli affetti, che genera, in qualche scrittore meno riflesso, un lancio di immagini: tentativo di presa di possesso del mondo che l'essere forte e gioioso fa nei momenti nei quali sente di più valere, si esprime in lui per abbreviamenti e riaffittimenti delle solite frasi ignude, senza *falò* di figure, senza accensioni di tinte. Le cose più dolorose e profonde sono dette con la naturalezza più virile. Si sente che egli si rammenta di ciò che Pascal soleva ripetere, che la naturalezza e la placidità dell'espressione sono in ragione della nobiltà e dell'altezza delle concezioni e di chi concepisce. La dignità sua non testimonia tanto, al primo avvicinarsi, di uno scrittore fortemente dotato, quanto di una bella austerità conseguita: e le forme di critica e di arte che essa impronta, riescono pure nel loro riserbo e nella loro pallidità, profondamente originali e persuaditrici.

Le forme di arte, segnatamente. Per questo guarderemo insieme quella sorta di piccolo romanzo, di non più di novantatre pagine che è l' *Ordination*.

Coloro specialmente, che qualche volta hanno riflettuto intorno al romanzo, come è venuto svolgendosi nella letteratura contemporanea, saranno suscitati dalla lettura di questo libriccino a considerazioni non prive di interesse. Essi hanno, certamente, dovuto, qualche volta, notare come dalla compagine del romanzo, sia andato gradatamente spogliandosi tutto quanto concerneva i fatti estrinseci; come il giuoco degli eventi si

sia ridotto, ed abbia sempre meno interessato la fantasia degli autori, se si eccettuano i veristi italiani recenti, rimasti un tronco senza propaggine. Due uomini, due artisti opposti, nella pratica, nello stile, nel modo di intendere la vita, per tutto quanto si possono opporre due uomini e due artisti: Giorgio Meredith e Gabriele D'Annunzio, si trovano almeno d'accordo in questo: nel sentire liricamente il romanzo, e non guardate se tale modo di sentire faccia produrre, ad uno, capolavori come *The Ordeal of Richard Feverel*, o *Lord Ormont*, all'altro, opere incerte come il *Fuoco* e le *Vergini delle Rocce*. Se riapriamo, oggi, un romanzo di Balzac, siamo soggiogati dalla fòrza miracolosa dello scrittore, ma non possiamo sempre accettare le ragioni empiriche che vogliono dare le assolute motivazioni psicologiche dei vari personaggi, come poteva accettarle, per esempio, un lettore di cinquanta anni fa. I fatti, nel romanzo, ci interessano meno, forse anche perchè sappiamo che molti autori, per certe tendenze particolari del nostro momento storico, sono portati a malamente sentirli e perciò ad esprimerli con una persuasione interrotta. Tutti vagheggiamo, più o meno, il romanzo, nella forma di quella « *Storia di un' anima* » che Leopardi diceva di volere scrivere, e nella quale avrebbe stesa la storia interiore di un uomo cui non fosse capitato in tutta la vita il benchè minimo avvenimento straordinario. I romanzi che leggiamo più volentieri, quelli le cui avventure ci commuovono di una commozione che non sa scolorire, sono *Les Pensèes* di Pascal, magari, o il *Journal* di Amiel.

Il Benda ha raccolto, diremo così, la forma del suo romanzo tutta intorno a quei nodi di interiorità che di primo colpo sembrano concernere più la meditazione del moralista che avere ad eccitare le virtù poetiche del romanziere, tanto è vero che, nei romanzi di tipo comune sogliono essere tenuti dissimulati e nascosti, oppure si

diramano da essi come da punti focali, per tutta una realtà storica, oggettiva, propaggini e venature, come accadrebbe a dilatare un pozzo in un reticolato sotterraneo di gallerie, senza per questo aumentare la sua profondità. Ha scelto la più comune storia del mondo: un amore non tristanesco, un abbandono non cruento: l'amore di un gentiluomo, di spirito gentile e di intelletto acuto e sincero, il quale ha fatto la sua educazione sentimentale alla scuola di molte dame dell'aristocrazia, e si appassiona per una piccola borghese, sposa di un uomo volgare, e madre di un bambino che le rinnova continuamente, rivelando un carattere uguale al carattere paterno, il dolore del contatto del marito e la delusione. Pare al giovine amante, che la sua passione non dovrà mai cessare e quando, ad un tratto, sente di amare meno, si impone di seguitare ad amare con il solito ardore, per dovere, giacchè egli sa quel che il suo amore sia per Maddalena. Invece, si distacca progressivamente, ed ella, che percepisce la progressione di questo distacco, dapprima combatte tacitamente, dissimulatamente le più amare battaglie per riconquistare l'amato, e quando sente che la vittoria non è possibile, che egli soffre della carità impotente che lo lega a lei, innamorata più che mai, lo provoca al distacco, « se reprend », per indurlo alla persuasione di poterla a buon diritto ferire; e il distacco definitivo avviene. Felice che ha intuito il sacrificio (la psicologia della donna è vista, nel romanzo, prevalentemente dal punto di osservazione dell'uomo) riceve gli *ordini*, consacra cioè la sua anima alla durezza necessaria nella vita, ma velandola di un'amarezza inconsolabile per il dolore che questa durezza vitale gli costa, e ripiglia il suo cammino mentre la donna rientra nel suo tetro *ménage*. E questo è tutto.

E non c'è, ripeto, descrizione benchè accidentale di paese, di volti, di movenze e di ambienti. L'uomo è

Felice, o più di solito: *il*; la donna, Maddalena: *elle*. I luoghi degli incontri: la *casa*, la *via*, un *giardino*, senza altro; come le determinazioni sceniche nel teatro classico: specie di unità spaziali astratte, senza carattere, e nelle quali sembra abbiano ad incontrarsi non anime vestite di corpi, ma sostanze pure: senza che con ciò la intensità degli effetti sia menomata.

Troppo bene si sente che il Benda non si è così rifugiato nell'interiorità, per deficienza di qualità percettive, atte a rendere il mondo esterno. Vuole essere nudo, per ricchezza interiore. Un albero, un monte, un animale, non hanno qui valore ai suoi occhi. Perchè la vita, per lui, come del resto per tutti gli spiriti che fecero oggetto della loro arte essenzialmente l'uomo, comincia nella coscienza umana, e forse nel primo brivido di dolore che attraversa la coscienza umana. La natura è tanto distante e sotto l'uomo, che esso finisce, naturalmente per non vederla più.

Ha ricercato dunque il fatto dell'amore nella sua essenza più concentrata; e nella analisi resa con tale una lucidità pacata, quasi scientifica e pur piena di carità, che rammenta quella di certe proposizioni di Pascal e di Spinoza, ha toccato, in più di un luogo, il fondo di quella vera poesia amatoria che tutti conosciamo in qualche momento della vita, ma che i poeti sembrano fare a gara, generalmente, per non cantare. Non forse la genericità della rappresentazione della passione erotica, in poesia, è spaventevole; e, a dedurre da essa, non dovrebbe stabilirsi che l'animale poeta non ha sensi, passioni, gelosie, e, radicalmente, non conosce l'amore? Si ripete con monotonia scorante, ingentilita e confusa in un convenzionalismo zuccherino; quando non pretende improntarsi di virilità a forza di cinismo e di sadismo.

La concezione dell'amore nel Benda, come appare da questo romanzo, e da qualche altro scritto precedente,

è tragica, fatalistica, coerente a un largo scetticismo dello scrittore. Si ama, si gode, si soffre e poi viene la stanchezza e il distacco. E tutto quello che l' uomo può fare, è disciplinarsi, apprendere a vivere con la maggiore lucidità di coscienza possibile la vicenda irreparabile, esaurirla in conoscenza, vuotarne tutta l'amarezza e la complessità. Farsi duro, avrebbe detto Nietzsche, chè esser duri nella vita bisogna : ma, aggiunge il Benda, senza la brutale gioconda inconsapevolezza di coloro che dal male necessario che causano non traggono insegnamento.

È una concezione opaca, bigia, sebbene la necessità di coscienza caritatevole che essa proclama sia bella e virile. Ma io non temo di pensare che, imparando a svolgere il meccanismo di questa triste forma di passione, il Benda abbia tenuto come a maestro un grande moderno, che poco sopra ho nominato, ancora quasi ignoto fra noi, benchè assai meno in Francia : uno scrittore che finì col concepire l' amore in tutt' altra guisa, ma lo rappresentò sempre con tanta perfetta aderenza alla realtà intima, che fra gli scrittori contemporanei mi piace paragonargli per una uguale severità il nostro.

Quanto il Meredith è sconvolto, turbinoso, mitologico, e nel suo stile paradossale e impreveduto, il Benda, va ricordato, è esatto, cristallino. Ma, sicuramente, nello spirito dell'autore de l'*Ordination* a più riprese, si è presentato il ricordo del ciclo di liriche mereditiane: *Modern Love.*

Scritto a paragrafi staccati e vibrati, quasi strofici, il singolare romanzo francese richiama alla mente, fin nel dettaglio preciso di qualche mossa, la lirica dell' inglese. Che importa? La scelta di certi maestri, piuttosto che di certi altri, testimonia, essa stessa, della qualità del discepolo. Quali sieno i maestri del Benda ripeto : Pascal, Spinoza, Péguy, Meredith : pensatori e scrittori

lontani e diversi ma parificabili in questo, che, secondo le proporzioni del rispettivo genio, nella loro arte e nel loro pensiero, non conobbero approssimazione e vollero assolutamente.

Ora, riferendomi anche a quel che vedemmo a proposito del Péguy, vi prego considerare quanto sia importante e significativo questo fatto: che le nuove forze letterarie, si ispirano ormai, con tutta sicurezza, e non inefficacemente, non ai maestri di bello stile, di colore, non agli organizzatori di pompe letterarie, ma agli asceti, ai pensatori, agli artisti di scavo. E se non sia da augurarsi che il Benda abbia, in questi suoi amori di discepolo, nella sua disciplina, e nella docilità e nella finezza del suo apprendimento, più di un compagno anche quaggiù fra noi...

FINE.

ELENCO DEI NOMI

INDICE

ERRATA

Pag.	41	riga	32	*dilettantissimo*	leggi	*dilettantismo*
»	75	»	5	*spendono*	»	*splendono*
»	92	»	31	*essi*	»	*esse*
»	111	»	3	*e*	»	*è*
»	116	»	7	*piccoli restii*	»	*piccolini restii*
»	124	»	18	*Chanine*	»	*Chahine*
»	140	»	ult.	*pro Romeo*	»	*pre - Romeo*
»	151	»	3	*leccatura*	»	*La leccatura*
»	166	»	8	*Withman*	»	*Whitman*
»	298	»	18	*Moreas*	»	*Moréas*
»	316	»	3	*Doda*	»	*Doña*

14-6

17

115—

Prezzo del volume